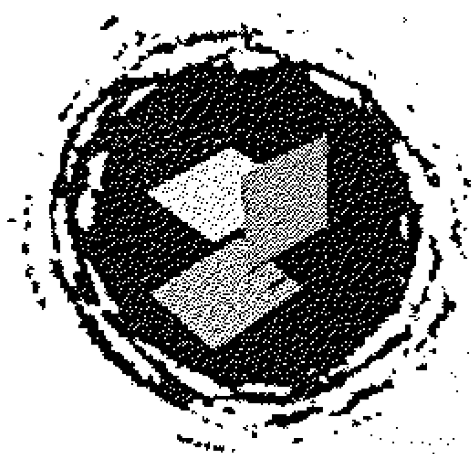
١٩



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

مسرح السود
العرض المسرحى الشعائرى
فى الشتات الافريقى

تحرير : بول كارتر هاريسون
فيكتورليو ووكر الثانى
جاس ادواردز

ترجمة : د. محمد سيد على
د. محمد نوفل

مراجعة : أ.د. على جمال الدين عزت



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

مسرح السود
العرض المسرحى الشعائرى
فى الشتات الافريقى

تحرير: بول كارتر هاريسون
فيكتورليو ووكر الثانى
جاس ادواردز
ترجمة: د. محمد سيد على
د. محمد نوفل
مراجعة: أ.د. على جمال الدين عزت

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

Black Theatre : Ritual Performance in the African Diaspora

Edited By

Paul Carter Harrison

Victor Leo Walker II

And Gus Eduards

Temple University, Philadelphia,

U.S.A 2002

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفئون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا ،وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامة، حرية المبدعين والمتلقين فى مساءلة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرُّف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زمانًا ومكانًا، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى :المجُرب، والُمدرك، والُمتخيل، والتى لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعًا من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهى قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات، رهانًا على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقًا من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى **"تانكريد دورست"** فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبداً قادراً على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن علي الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية *"Meta Theorics"*، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى *"Accident"* ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكما فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية *"Syncrerim"*، أو انتقائية *"Electism"*، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحى، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل فى زمن واحد عالمين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقًا مختلفًا يمثل لكل منهما عالمًا كاملا من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش فى ندوته الرئيسية، قضية **"التجريب المسرحى والتكنولوجيا"** ليستجلى هذه الإمكانات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضًا تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحى تأليفًا وإخراجًا بمنظور نقدى لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذى أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التى تشمل أفراداً مبعثرين جغرافيًا، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معًا، وهو ما استولد ما

يسمى **"بالمسرح الرقمى"**. صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ -كما يشير الباحث البولندى **"ماريك هولينسكى"** فى كتابه **"الفن والكمبيوتر"**- لكن الصحيح أيضًا أن **"تشارلز ديمير"** يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفًا أيضًا يطرح خياراته وتخيلاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثا عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التي تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص **"للمسرح الرقمى"** مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالميًا الذين توفروا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أُوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد.كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتابًا عن **"المسرح الرقمى"** لمؤلفه **"أنطونيو بيتسو"**، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجانًا، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لُب كل ما هو إنسانى.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

مسرح السود

بول كارتر هاريسون

ثناء / كلمة

إننى أضع نفسى وفنى على أرضية تعريف الذات فى أحياء العبيد وأجد الأرضية التى تقدس وتصبح خصبة من خلال دماء وعظام الرجال والنساء الذين يمكن وصفهم كمحاربين فى ميدان معركة ثقافية تؤكد أحقيتهم فى النفس. وحيث إنه ليس هناك أى فكرة لا يمكن تضمينها فى حياة السود ، فإن هؤلاء الرجال والنساء قد وجدوا أنفسهم مكتفين وآمنين فى فنهم وتعليقاتهم.

– أوجست ويلسون (١٩٩٦)

فى عام ١٩٩٦ أسقط الكاتب المسرحى والحائز على جائزة بوليتزر أوجست ويلسون القفاز على مذهب الشكوكية فيما يتعلق بصلاحية مسرح السود. وكان العنوان الرئيسى "الأرضية التى أقف عليها" والذى ألقاه فى المؤتمر القومى الحادى عشر لفرقة الاتصالات المسرحية بجامعة برينستون ، والذى أصبح مناسبة لويلسون كى يذكرنا بأن مصطلح "مسرح السود أو المسرح الأمريكى الأفريقى لا يتضمن فقط الجنس ولكن الحالة ويحمل معه أثر العبودية والتقسيم الاجتماعى وسوء استغلال الفرص واستبعاد الإمكانية"، ويصبح من الضرورى تغيير رؤية النفس من خلال التخلى عن النماذج الجمالية للتراث الغربى والتى

زيفت رؤية كون المرء أسود. ولابد من إحلال "المزاج الروحى" للأجداد-والذين كانت أغنياتهم ورقصاتهم وفنونهم تعبر عن "الخالق الذى وهب الحياة".

إن إعلان ويلسون يمكن إساءة فهمه بسهولة كمجرد رد فعل على الاضطهاد بينما هو فى الحقيقة انعكاس على هدف فنانى مسرح السود المعاصرين حتى يتعرفوا وينقذوا التراث الافريقى من الشكل الاجتماعى الأمريكي. وفى هذه العملية تتم إعادة بناء عالم أفريقيا الأخلاقى والذى سوف يؤدى إلى انجاز "المركز الروحي" الضرورى لإعادة تقييم مجتمع السود.

وبينما تجربة السود فى أمريكا وخلال الديسبورة الافريقية ليست ذو تناغم كلى ولكنها تكشف عن تنوع شديد فى الطبقات والأقاليم ، فإن هناك ، إجماعا كافيا من الاستجابة الجماعية نحو البقاء الافريقى من أجل تشييد أساطير محددة ثقافيا تعبر عن أصالة عرقية، إذا لم يكن صفاءً عرقيا . وقد تتفق مثل هذه الاستجابة الجماعية جيدًا مع ملاحظة نورث روب فراى بأنه عندما "تتشكل الأسطورة ، فإن دائرة سحرية ترسم حول الثقافة ويتطور الأدب تاريخيا داخل مدار محدد من اللغة والإشارة والمعتقدات والتراث المتقاسم والمنقول (فراى : ٢٦٨ - ٣٤٢) . ويذكرنا لوسياس أوتلو بأنه لكى نحافظ على تماسك ثقافة السود وننقذ عقولنا وقلوبنا من التأثيرات المزعجة لانتقاص الذات فإننا نحتاج إلى "تحول فى الوعى" . وهذا الوعى الجديد يمكن تحقيقه من خلال "عكس رمزى" يوفر فرصة إعادة تقييم وتثبيت وتشفير التجربة بما يتفق مع قيم التقاليد

المحددة ثقافيا لتجربة السود. ويتضمن **العكس الرمزى** عملاً مشفرًا يسمح لنا بوضع التجربة "على مستوى المعنى الرمزى" حتى نستطيع فك الافتراضات التى أسقطتها الثقافة السائدة فيما يتعلق بحياة السود الاجتماعية ونطالب بالسلطة على وجود الأصالة (أوتلو : ٤٠٣ - ٤٠٤).

إن **العكس الرمزى** للشفرات المقدسة والاجتماعية لهو ضرورى من أجل "تحول الوعي" الذى نحتاجه للتغلب على التضمينات السلبية **لكون المرء أسودًا** والموجودة فى الوعى الغربى منذ أكثر من ٢٠٠٠ عام. إن التعبيرين **أسود وأبيض** يرمز إليهما فى الأساطير المسيحية - الجودية كقطبين للظلام والنور اللذين فى صراع دائم ، وهكذا أصبح لهما مغزى عنصريًا فى اللغة الغربية المعاصرة. وقد تحدث هذه الأساطير اللون الأبيض كنور واللون الأسود كظلام. ومع ذلك فإننا نكتشف أن **كون المرء أسودًا** فى الأساطير الأفريقية يوفر لنا مصدرًا بديلاً وتمثيلاً رمزيًا فى الكون. وفى دراسته للأساطير الأفريقية مثلاً فإن كلايد فورد يتعرف فى الأسطورة المصرية **Mut**، آلهة السماء، على الحركة من النور نحو الظلام كبداية ضرورية للمرور الجيد لأشعة الشمس خلال الأرض، حيث تنثر البذور فى الظلام الخصب لوقت الأحلام قبل أن تعاود الشمس ظهورها لإكمال دورة الموت والتجديد. وينظر إلى السود على أنهم "أناس إرساء الشمس، وأناس وقت الحلم ، وأناس الأرض التى نثرت فوقها البذور، أناس الرحم الخصب، أناس فى مرحلة نحو إدراك الإله وأناس ذو عاطفة لا تنتهى" (فورد : ٦ - ١١) . إن الأسطورة التى تنسب إلى السود الحركة الرمزية لإرساء الشمس والتى تحمل

الوعى الإنسانى إلى الحلم وحقيقة اللاوعى قبل إعادة الظهور هى رمز منتج للتجديد والتحول، وتقدم أيدوجراما منتجًا يوجد فى الأنظمة الوجودية لمعظم الثقافات الأفريقية.

وكما يتضح فى جماليات ثقافة **الهيب هوب**، شكل **العكس الرمزى** اللغة المفهومة للتراث الشفهى والذى أثبت كونه الوكيل المعتمد من أجل استمرار وأعادة استيعاب الأساطير الأفريقية التى شكلها سياق التجربة الجديد. وفى دورته المسرحية العشرين ، خلد أوجست ويلسون حى تلال بتسبيرج من خلال التعرف عليه كمان روحى للأساطير التى تعيد بناء الخبرة إلى ألغاز حياتية تكشف عن علاقات للتأكيد الجماعى / للنفس فى وسط الفوضى. وفى عمل جورج وولف **المتحف الملون** ، فإن استخدام **العكس الرمزى** فى مسرح السود المعاصر يستخدم بطريقة شائعة كاستراتيجية بلاغية / فنية لمواجهة الشياطين النمطية التى تصطاد الوعى ولإعادة استثمار الأنماط السلبية سابقًا بصفات شخصية قد تقيمُها كأيقونات ذات مغزى كأسطورة لخبرة السود مبنية حديثًا. وبدلا من الاقتراب من إستراتيجية جاسبر وكون "أبقى عليهم ضاحكين" فإن روبرت اليكسندر قد سكب **العم توم** رمز المقاومة السالبة مع معنى جديد فى أنا لست أنت يا عمى : **كابينة العم توم المعدل المذهبى جاك الجديد**. وفى عمل مارشا ليزلى **محاكمة امرأة سوداء قصيرة المنظر تتحدى مامى لويس وصافريتا ماى** ، فإن العكس المشفر جعل من الممكن إنقاذ وإعادة اختراع نمط **مامى** التقليدى كنموذج لبطل أسطورى / محارب.

وبشكل اعتراضى فإن الحاجة لاستعادة مامى كإشارة أسطورية **لأم الخلق العظيمة** فى الأسطورة الأفريقية يعكس اتجاها سائدًا لإحضار أصوات الآلهة الأفريقية اللاتى قد غمرت فى العقيدة المسيحية . وبينما إصلاح أفريقيا كمصدر ايقونى قد وفر تحصينًا رمزيًا للثقافات الديسبورية الأفريقية عامة، فقد أفاد جدًا فى اختفاء الشكل المادى على صورة الأنثى السوداء خاصة . إن الأم العظيمةالتى يرمز إليها فى الكون مع قوة إنتاج متجددة غالبًا ما تبدو كصخرة أو حجر مقدس، مسقطة صورة المرأة السوداء القوية الموقرة (كما هو الحال فى **حبيبتى فى الصخرة**) من أجل الصفات النموذجية المرتبطة أكثر بقوة الذكر وإبداعه. ولا يتقاسم مبدأ الانثى الأفريقية شيئًا من النساء الغربيات المهمشات اجتماعيا . وبدلاً من ذلك فإن نساء الديسبورة الأفريقية يمثلن جيدًا من خلال صورة (**أوصن**) والذى فى الأسطورة اليوروبية يسكن فى وسط وليس فى سطح النظام الاجتماعى (دافيس ، باديجو). ويتضح هذا أيضًا فى الصفات الثنائية للذكر / أنثى لأوباتالا فى الأسطورة اليوروبية، دامبالا وعايدة فى فودام Vodum وفى القوة المحددة اللاجنسية لهاريت توسجان ، وفانى هامر ومانيدلا. وبعد ذلك هناك سيكوراكس، المصدر السحرى للطبيعة المخلوقة فى هوامش عقل شكسبير فى **العاصفة**. وتعد كتابة ماى جوزيف فى الجزء الثانى من هذه الطبعة إيقاظًا لنا لحاجاتنا إلى صوت يشبه سيكوراكس من أجل إعادة بناء قيم تتحرر روحيًا من أجل المرأة السوداء التى تحمل على كتفيها عبء كونها أم وأب فى منزل يغيب عنه الذكر.

وفى هذه النقطة من الوعى الأفريقى المعاصر ، والذى يدرك سواد المرء كصفة حساسية وليس كرد فعل **لكونه أبيض** ، فإن بيان لارى نيل ١٩٦٨ كحركة فنون السود والذى يحث الفنانين السود على إحلال رموز وأساطير وأيقونات ونقد تولده استمرارية محددة للتقاليد الثقافية الأفريقية محل التراث الجمالى الغربى، يصبح تفويضًا ذو مغزى . وقد لا حظ هوستون بيكر :

> **إن الافتراض المرشد كحركة فنون السود كان أنه إذا تطلع المتحرى الناقد الأدبى لأشكال الجماهير اللغوية والموسيقية ، فإن بإمكانه اكتشاف الجوانب الفريدة للتعبير المبدع الأفرو أمريكى - جوانب الشكل - والذى ظل قريبًا جدًا من الإشارات العاطفية والتصنفيات الخبراتية للثقافة الأفرو أمريكية. وسوف تكون نتيجة هذه التحريات الناقدة اكتشاف "الجمال الأسود" - كود مميز لخلق وتقويم الفن الأسود (بيكر : ٧٤).**

إن مرسوم نيل له صدى فى تحدى آلان لوك لفنانى نهضة هارلم فى العشرينيات عندما حث على أنه لابد أن يتحرر الفن الدرامى الأسود ليس فقط من الانتقاص ولكن من الحدود المفروضة عليه من خلال الابتعاد عن القوانين الدرامية الثابتة حتى يطور نفسه. وعلى الرغم من ظهورها من سياق الظلم فإن الإنتاج المعبر المثالى لمسرح السود خلال الديسبورة لابد أن يعكس أسلوبًا بديلاً للعمل أو الممارسة المحددة ثقافيا والتى ليست قاصرة على التقاليد المسرحية

الغربية. ولابد أن يتطلع العمل الجديد إلى ما وراء التكرار الوثائقى للتجربة والتى تتزل إلى تعبيرات عنصرية.

– وربما لابد من عمل تمييز بين تدريبات العرض المسرحى التى تمثلها **الدراما** القصصية والتى تراجع **قذائف وسهام الثروة** (العنصرية) فى الحياة العائلية للسود **والمسرح** كإعادة سن القوانين الطقوسية لتجربة السود. وبالتأكيد فقد كان هناك دائمًا وسوف يستمر شىء ما يطلق عليه الدراما الأمريكية الأفريقية – بما فيها أنواع التسلية الشعبية مثل المسرحيات الموسيقية المبنية والميلو دراما والكوميديا التى تحاكى تجربة السود وأيضا الدراما الوثائقية التاريخية الاجتماعية والسير الذاتية المشيدة فى التقاليد المعتادة للواقع الاجتماعى والذى يحتجز العرض المسرحى للسود رهينة لتقليد حياة يقترب من تفسير وصفى لحقائق اجتماعية. وبغض النظر عن شعبيتها المتكررة فى ذخيرة المسرح الأمريكى تظل **بورجى وبيس** صورة كريهة لحياة السود. ونتيجة لذلك لابد أن يكون واضحًا بأن مجرد ظهور الممثلين السود على خشبة المسرح بما فيهم فريق التمثيل الأسود غير التقليدى والذى يقدم الكلاسيكيات الأوربية مثل **شجرة الكريز**، لا يشكل مسرح السود.

ومن الواضح أن الاضطهاد البشرى والباثولوجيا العاجزة الناتجة التى عانى منها الأفارقة فى الديسبورة خلال الخمسمائة عام الماضية كنتيجة لتجارة العبيد البربرية والاستعمار يشكلان أكثر المذابح التى لا يمكن وصفها فى تاريخ

البشرية. ولا يمكن تقييم أبعادها من خلال روايات منفصلة من الضحايا. وبدون عيد ظهور قوى فإن الابتهالات الشخصية يمكن أن تستدر فقط عطفًا مؤقتًا. إن تحدى مسرح السود المؤقت لابد أن يشكل ممارسة محددة تستطيع أن تضع القيم الأفريقية فى السياق وتتغلب على مشكلة الانفصال والخضوع. إن مسرح السود لابد أن يولد أسلوبًا طقوسيا تحوليا من العمل الذى أخبرت عنه الاستراتيجيات المعبرة الموجودة فى الذاكرة الأفريقية خلال الديسبورة. وفى قوتها المعبرة توجد صلة روحانية بين الظل والضوء والسابقين والأحياء والأكثر أهمية ، فإنه مهما كانت القيمة التى تتمتع بها كتسلية فإن عملية اختراع مسرح السود لابد أن تضىء روح الشعب الجماعية لتجربة السود بطريقة تربط وتنظف وتعالج.

إن الهدف من هذه المقالات توضيح أن مسرح السود ليس مجرد الوصف الاجتماعى للضحايا. ولكن المشهدالايقاعى للغة والحركة والصوت التى تضرب بجذورها فى التفاوض الاجتماعى للكنيسة وممارسات الاستدعاء والاستجابة للتجربة الجماعية. والشىء الشائع فى أساليب لغة مسرح السود فى الديسبورة هو عرض ذو نغمة موسيقية معينة تزيد من تلميح استخدام الكلمات من أجل تأثير المعنى ، إن العملية الروحانية مخصصة للنزول بصفات الشخصية الطبيعية لكى تنهار كما يلاحظ أبرامز عن تراث آكان الشفهى، **واقعية** إلى كون فوقى من الأساطير التى تكشف عن شكل الأشياء المجهولة.

- وفى **عقل أفريقيا** ، يلاحظ أبرامز اتجاهًا مشابهًا فى أدب الآكان ، حيث يتم تفضيل أنماط الشخصية أو النماذج الأصلية على الشخصيات المكتملة. ويفسر أبرامز هذا كنتيجة للعلاقة الفردية بالمجتمع وبالعالم الروحانى. وكنتيجة لذلك. "فإن الفرد ذو الأبعاد الثلاثية لم يكن موجودًا" (ابرامز : ٩٧). وبالمثل فليس من عدم الشيوع أن تكشف فى الأشكال الطقوسية لمسرح السود شخصيات أكثر تمثيلاً للنماذج الأصلية من شخصيات مكتملة الأبعاد وفردية موجودة فى تقاليد الواقع. إن الشخصيات المساقة كنماذج أصلية تخدم الكون الذى يسمح لكل من الأحياء والموتى بدفع الأعمال الدرامية . وعلى الرغم من أن التقاليد الغربية كانت تتحرك "من خوف ميتافيزيقى من العالم إلى عالم طبيعى" والذى تقوده حسابات عملية، فإن نظرة العالم نحو معظم الثقافات الأفريقية تشمل كلاً من الأحياء والأموات وتعتمد على الروايات القصصية التى تتكشف "كاحتمالات قوية" بعكس "الواقعية الوصفية" (ابرامز : ٩٢ - ٩٧). وقد يكون من المفيد هنا أن تستخدم ملاحظات ابرامز على "الاحتمالات القوية" للفن الأفريقى كمثال على أهداف مسرح السود فى الديسبورة.

> **إن الفن الأفريقى التقليدى لم يكن أدبيا أو وصفيا ، مستخدمًا اختراعات تقليدية من أجل المؤثرات كاللغة المشفرة . وقد كان مباشرًا وساحرًا ومحاولاً لنوع من القياس الجمالى فى استعمال الكلمات حتى يحرك مشاعر الفرد. ويكمن الإنجاز الكبير للفن الأفريقى فى السيطرة على التشوه وما يرتبط به من مشاعر فى**

المجتمع. وهكذا وفى الأعمال المتصلة شىء من القوة ولكن ليست القوة a la Japan شىء من البشاعة ولكن ليست بشاعة وشىء من التشتت ليس كاملاً وعدة خواص لا تخدش ولكنها تترك نسمات ثقيلة من الظلام والقوة المكبوتة الشديدة والنسخة المجهولة لكلية وجود الحسية ذات الصوت المجلجل والإحساس بالعجز المسحور البارد والصامت والبائس ونسمة وجود الروح البدائية. إن الفن الأفريقى كان متعلقًا بوصية فيما عدا عندما كان علمانيًا (ابرامز : ١١٢).

إنها بالتحديد "النسمة الساحرة للقوة المظلمة ... المجهولة والغامضةووجود الروح البدائية" التى يسعى إليها مسرح السود فى الطقوس المتعلقة بالشهادة. ومثل هذا السعى كان اللعنة بالنسبة لريتشارد رايت، مؤلف القصة الماركسية **ابن البلد**، والذى فضل الإحساس بالواقع على الأهداف الأدبية الميتافيزيقية لبعض أصدقائه.

- وربما تكون اللحظة المحددة للتغيير فى مفترق الطرق بين الواقع والشكل الطقوسى للأشياء المجهولة يكون قد أتى مع استعمال عمل لورين هانزيرى والذى صفق له بانتقاد **زبيبة فى الشمس**، والذى عرضه فى برودواى عام ١٩٥٩ وغيَّر من الأرضية الثقافية لجريت وايت واى فى الأربعة عقود ألتالية. وبينما تبدو وكأنها دراما عائلية فى مجتمع السود ويحيط بها اطار من تقاليد الواقعية

ذات الأسلوب الماركسى ، فإن هذه المسرحية تكشف عن صفات جمالية عديدة ترتبط بالوعى الأفريقى . وأهم هذه الصفات هى وجود محتال نشيط للأب الميت عند مفترق طريق التردد العائلى ، ليس كشبح ولكن كروح تدفع بالمسرحية. وقد ظهرت مسرحية هانز برى فى منتصف حركة الحقوق المدنية زمن طوارىء كان يتطلب أشكالاً جديدة تحمل رسائل من التغير الاجتماعى ومدركًا بأن أقصى درجات التوقع من الفن هو أنه يحول ما هو دنيوى ، فقد بنيت الآليات الطقوسية لتنشيط الذاكرة الأفريقية مخترقة العلاقات الثابتة للوجود المادى لكى تشهد على الجوهر الروحى للتجربة المألوفة . وكممارسة مسرحية هجر مسرح السود العرض الوثائقى لحياة السود وابتعد عن "الدراما - المشهد الملاحظ"، كما لاحظ بنيستون "إلى ما هو طقوسى - الحدث الذى يحلل الإنقسامات التقليدية بين الممثل والمتفرج وبين النفس والآخر" (بنيستون : ٦٢) أن الإرشادات الطقوسية عندما تأتى بعد الثقافة السائدة كانت قد أخذت من إيقاعات الحياة الشعبية التقليدية لتضىء جوانب محددة ثقافيا من التجربة الاجتماعية التى أعادت تأكيد وجود الروح الإنسانية التى تصارع للتغلب على الظلم وتكرم الوجود . لقد أيقظت الرؤية الجمالية الجديدة الوعى الأمريكى الأفريقى نحو تعريف الذات، وهكذا اشتدت الحاجة لوعى عالمى يدرك التجربة الجماعية والتأشير المتقاسم للاستعمار المركزى الأوربى على الممارسة الثقافية.

إن العلامات الأولى للابتعاد عن تقاليد الواقعية واستبدالها بالطقوس قد استدل عليها فى الاختراعات الغريبة الأسطورية فى عمل أدريين كنيدى **البيت**

الغريب للزنجى وكذلك عمل لردى جونز (أميرى بركة) **هولندى** ، وهما عملان ركزا على ظهور حركة مسرح السود بصوتها المعبر. ولقد نالت الحركة زخمًا كبيرًا ودعمًا من خلال الارتقاء فى عام ١٩٦٥ لعمل دوجلاس تيرنر **يوم غياب** والتى مثلها فريق من السود فى وجوه بيضاء وهو نوع من التهكم يكشف عن التداخل الكبير بين السود والبيض وأصبح العمل حافزًا لتكوين فرقة مسرحية من الزنوج فى ١٩٦٧ ، والتى أنتجت لمدة خمسة وعشرين عامًا لاحقًا أكبر مجموعة من أعمال السود فى العالم (والاستثناء الوحيد كان مجموعة العمل التى تم إخراجها منذ ١٩٦٩ على يد وودى كنج، جى آر فى مسرح نى، فيدرال). ومما ساهم فى إثراء الموجة الجديدة المسرحية الواقعية الغربية ليولينز عام ١٩٦٨ **الزنجى الإليكترونى** والتى مهدت الطريق لمسرح لافايت الجديد والذى لم يستمر مدة طويلة فى هارلم ، والذى كان فيه كل من بولينز وويزلى كاتبان أساسيان وقد تعاونا مع المخرج ماكبث، والذى كرس نفسه لتطوير مسرح الطقوس. وكما أشار بولينز ، "لا نرغب أن يكون لدينا تشكيلاً عاليًا من الفن الأبيض فى وجوه سوداء... أننا نعمل تجاه شىء ما مختلف تمامًا وجديد يجمع بين نفس وروح السود، وهذا يمثل التجربة كلها لكوننا هنا فى هذا المكان الظالم" (مارفين X : ١٢) . وأيضًا فى هارلم وخلال هذه الفترة كان مسرح السود القومى تحت الإرشاد الفنى والروحى لبربارا تير ، والتى هجرت التركيبات الدرامية الغربية وارتقت بأساليب العرض المسرحى الأسود فى الكنيسة والتى ألهمتها الطقوس اليوروبية. وبينما تطورت الحركة فقد طورت ممارسة مسرحية

شكلت اطارًا للتقاليد الشعبية فى حياة السود الريفية والمدنية مع تركيبات تقليدية من المؤامرات. ومع ذلك تكشف عن لغة واضحة وتضرعية فى الصوت والإشارة لدفع العمل نحو موجة تعبيرية من روايات القصص غير المتقيدة، وفى هذه العملية تم تشجيع العلاقة بين الواقع الروحانى والدنيوى من خلال اندماج الزمان والمكان والذى أضفى الصلاحية على المشهد الأخلاقى والاجتماعى ووفرت أهمية رمزية سريعة لأيدوجرامز فى الكون الاجتماعى المتوحد. وأخيرًا فإن الحركة هى ممارسة تتطلب عملاً راقصًا على نطاق المشهد - والذى يمكن تحقيقه من خلال ممثل واحد حتى يتناسب مع الشخصية المتغيرة الأشكالية فى الذاكرة الأفريقية.

لقد اتضح سريعًا أن أهداف الممارسة الجديدة كانت تتطلب وسيلة من التحليل المنظم تتعدى قيود النظام الجمالى الغربى والظروف الاجتماعية التى منها ظهرت الضرورة الإبداعية. وكما لاحظ وول سوينكا ، فإن الخطاب الناقد يتطلب فهمًا للتركيب الثقافى للشعب. "إذا توغلت فى أى ثقافة ، لا يهم نوعية هذه الثقافة .. فلابد أن تفهم اللغة، وأنا لا أقصد الكلام ولكن لابد من أن تفهم لغة الناس الداخلية ، وعليك التكلم بلغة الناس". وحتى عهد قريب فقد اعتبر النقاد والعلماء وممارسو المسرح أن الحضور الأسود فى أى مرحلة يصبح قوة موجهة لاستكشاف الضمير الاجتماعى، بناء اجتماعى بدون وجهة نظر عالمية محددة ثقافيا. ولم نكن دائمًا نستجيب لنموذج التعبير الرمزى الذى يضرب بجذوره فى روح الشعب الجماعية للسلسلة المتصلة الأفريقية بتعبيرات مثل

"ذاكرة الدم" لأوجست ويلسون و"البعد البلازمى" للشاعرة الكاريبية ايمى سيزير ، والذى يشكل الوجود ذو "الخبرات المتوارثة والمتجمعة والمدفونة فى الذاكرة الجماعية واللاوعى لشعب ينحدر من جذور أفريقيا" . لقد فشلنا فى اكتشاف الحس الجماعى الذى تكون من خلال اثارة حس مشترك من الروحانية الموجودة فى اللغة والدين والطعام والاحتفالات والموسيقى والرقص (انظر كيث ووكر حول سيزير فى الجزء الثانى من هذا المجلد) ولكى يتم عمل تقييم نافع للنوايا المسرحية فى جماليات الممارسة المسرحية للسود ، فإن العلماء والنقاد والممارسين فى هذا المجال (وخاصة الذين يقدرون تجربة السود) عليهم أن يدرسوا بقوة الرموز العلمانية والمقدسة للثقافة الأفريقية التقليدية والتى تنبع من ثقافات الديسبورة الأفريقية. ومثلما كشفت ساندرا ريتشاردز دور النماذج الأصلية اليوروبية فى مسرح أوجست ويلسون وكما تعرف باديجو على الالهة اليوريبية أوصن "كنموذج للنقد النسائى الأفريقى" فإن البناء الناقد للأساطير المقدسة التى تخبر عن التراجيديا اليوروبية عند وول سوينكا قد تكون مفيدة كنموذج لتقييم سلامة الممارسة المسرحية للديسبورة الأفريقية الناشئة حديثًا (انظر سوينكا فى الجزء الثانى من هذا المجلد).

والآن فإنه من المقبول جدًا فى الديسبورة الأفريقية ألا يكون العرض المسرحى قاصرًا على مبنى ضخم وتكنولوجيا الكمبيوتر أو تأليف النصوص. إن فرصة التعبير المسرحى يمكن أن توجد فى الطقوس اليومية للحياة بما فيها "الأحداث الرياضية ، والسيرك وفى بدايات القصص وفى الأحداث العامة ، وفى الملبس

وتسريحة الشعر. وفى التراث الأفريقى فإن المسرح يبدأ بصوت راوى القصة، الإيقاعات المتعددة للموسيقين واستجابات الجسد ، الكل يعمل فى أوركسترا لجلب النور الروحانى للتجربة الدنيوية.

ومع بداية عام ١٩٧٠ وكونى مدعومًا بظهور استفسارات علماء جدد وإعادة تقييم البقاء الأفريقى فى الثقافة الأمريكية الأفريقية مثل مونتو لجانهينز جان (١٩٦١)، وعقل أفريقيا لابرامز لـ (١٩٦٢) وناس الكآبة لروى جونز (أميرى بركة) (١٩٦٣) ، وجدت نفسى مضطرًا بسبب غياب الخطاب الناقد المترابط عن مسرح السود لأن أكتب دراما نومو. وقد كان مشروعًا صمم لبناء مؤسسة تتعرف على استمرارية الجذور الثقافية الأفريقية فى التجربة الأمريكية التى تحكى عن جماليات مسرح السود. ومنذ ذلك الحين ظهرت أعمال أخرى كأدوات لمرجعية ناقدة وتحليل لممارسات مسرحية تضرب بجذورها فى الديسبورة العالمية الجديدة والأفريقية وتتضمن **مسرح الأمريكيين السود : مجموعة من المقالات الناقدة** ، **ومسرح السود فى الستينيات والسبعينيات : تحليل ناقد تاريخى للحركة** (١٩٨٥) لمانس ويليام. **ومسرح السود : مقدمة وعرض** (١٩٨٦) لكارلتون وبربارا موليت، **والمسرح الأمريكى الأفريقى : تحليل ناقد وتاريخى** (١٩٩٤) لصامويل هاى، **وعلامات الغزو / أقنعة المقاومة** (١٩٩٥) ، وهو استفهام محفز عن لهجات مسرح السود الأفريقية لتيجومولا أولانيان.

إن هذا المجلد **مسرح السود : العرض المسرحى الشعائرى فى الديسبورة الأفريقية** قد تشكل استجابة لخطاب أوجست ويلسون "الأرضية التى أقف عليها" والذى كان حافزًا لمؤتمر قمة مسرح السود الوطنى فى جولدن بوند حيث اجتمع أكثر من خمسين عالمًا وممارسا لمناقشة مسرح السود. وقد تراوحت الموضوعات التى نوقشت خلال المؤتمر الذى استمر لخمسة أيام من صياغة استراتيجيات مساندة المسرح كجانب من جوانب التطوير الاقتصادى للمجتمع إلى تنمية كتاب المسرح السود الجدد من خلال معيار محدد الثقافة ومعايير ممارسة (انظر "أوقات غير مسبوقة" **مجلة شبكة مسرح السود**، ١٩٩٩). إن لجنة الجماليات والمعايير والممارسة (والتى كنت أنا من ضمنها ومعى اثنان من المشاركين فى هذا المجلد، بيفرلى روبنسون ووليام كوك)، توصلت إلى صياغة الأهداف التالية لممارسة مسرح السود. إن مسرح السود هو عرض مسرحى وليس تعليمى وعلى الرغم من ذلك فهو يسعى وراء تعريف للنفس جامع . وفى كل من العمل الفردى والجماعى ، فإن أهداف العرض ترتفع فوق تبجيل النفس وتدرك التوتر بين أنا/ نحن والذى يخضع النفس الفردية للمسئولية الجماعية. إنه طقوس درامية ، تحولية ، تحفظية تحتاج إلى أرضية شعائرية كمساحة تتركز فيها مركزية الروح. ويمكن صنع استمرارية الروح / الذاكرة من خلال الاستخدام التقديرى للاستدعاء والاستجابة حتى يشهد على التجربة الجماعية. إنها تجربة ديناميكية ذات قوة من أجل إعادة صياغة الألغاز والرسائل المشفرة عبر الزمان من خلال إيقاعات مفهومة ومتعرف عليها تقلل من قدر العمل الفردى لإمكانيات المحتال

اللانهائية . إن مسرح السود هو البهجة والعاطفة والجمال والذى يؤدى إلى سطوع ايجابى . ولقد انتهى الاجتماع الخالد بتشكيل معهد جروف الأفريقى للفنون (AGIA) وهو منظمة خدمية وطنية من أجل مسرح السود فى الديسبورة مع أوجست ويلسون كرئيس لمجلس الإدارة وفيكتور ووكر الثانى كمنظم رئيسى.

وفى روح عزم AGIA للارتقاء بنظرة أكثر سطوعًا عن مسرح السود عالميا، تقدم المقالات التالية بالتعاون مع المحررين المشتركين والكاتب المسرحى جاص ادواردز وفيكتور ووكر الثانى كأول مجموعة من **النصوص الأساسية** التى تقدم تحليلاً ناقدًا لكل العروض المسرحية والنظرية والتاريخية لممارسة مسرح السود خلال الديسبورة الأفريقية. وهذه المقالات تتخطى حدود القارة الأفريقية والكاريبى والولايات المتحدة وتعظم الاستكشافات الأولية للاحتفاظ بالذاكرة الأفريقية المقدمة فى **دراما نومو** من خلال توضيح التداخل بين الإثارة الروحانية والممارسة المسرحية فى الديسبورة الأفريقية. وتضم المجموعة أربعة أجزاء، مع مقدمة توضيحية لكل جزء : الجذور الأفريقية ، الأسطورة والميتافيزيقيا ، الممارسة المسرحية ، والعرض المسرحى . وتنتهى بخاتمة للناقد الثقافى الينر ترايلور. وأخيرًا فإننا نثنى على روح د. بيفرلى روبنسون والذى يترك لنا رحيله فى ربيع هذا العام تراثًا من الإلتزام نحو دراسة وبحث التقاليد الشعبية فى الثقافة الأمريكية الأفريقية.

وبينما لا تقدم هذه النصوص معيارًا واحدًا للممارسات المسرحية ، فإنها تقدم إطارًا لفهم العملية الأسلوبية المعروفة فى مسرح السود والذى له صداه

خلال الديسبورة الأفريقية. ولابد أن أنوه هنا بأننا قد أخذنا هذه المقالات الخاصة لقدرتها على تقديم منهاجًا لدراسة جماليات مسرح السود والعرض المسرحى فى الديسبورة الأفريقية بدون قبول اندماج التعبير الثقافى القاصر على اقليم معين. ولدينا رغبة فى أن تخدم هذه المجموعة كمرجع ناقد من أجل تقييم مستنير للعروض المسرحية من مسرح السود فى أى مكان يقابلنا.

الجزء الأول

الجذور الأفريقية

فيكتور ليو ووكر الثانى

مقدمة

توليدو . الآن ، فإننى ما كنت أقوله هو ما كان سلودراج يفعله فهو أفريقى. وهذا ما تطلق عليه صياغة مفهوم أفريقى . وهذا عندما تستدعى الألهة أو الأجداد لإنجاز رغباتك ...

وتسمية كل هذه الأشياء التى أنت وصانع السكاكين قمتم بها يشبه... رابطة من القرابة . هذا أفريقى . الاحتفاظ بالقديم . فقط نسيت اسم الألهة.

سلودراج .... لا تتحدث إلى بهذا الهراء الأفريقى.

توليدو .... أن هناك الكثير مما يدور حولك ولا يمكنك حتى رؤيته.

- أوجست ويلسون ، قاع مارينى الأسود.

إن التعبيرين مسرح ودراما سوف يستخدمان فى هذا الجزء وهذا الكتاب باعتبارهما تعبيران يشتملان على الطقوس والحفلات والكارنيفالات والشهادات وطقوس الانتقال من حالة إلى أخرى وحالة الكآبة والارتجال "روحانيات الزنجى" والكلمة المنطوقة ورواية القصة وأشكال التعبير المسرحية الأخرى والتى تضرب بجذورها فى روح شعب الأسلاف للأفارقة السود فى الديسبورة بمعنى أننا نعتبر

هذه التعبيرات على أنها تحتوى أكثر مما هو قوانين بمعنى أنه طبقًا للفيلسوف النيجيرى والكاتب المسرحى حامل جائزة نوبل وول سوينكا "إن الرجل الأوروبى الغربى الذى نزل فيما بعد إلى مرتبة مصطلحات متخصصة خلال عادته المزمنة فى التجزئى".

إن النموذج الغربى لخشبة مقدمة المسرح وما يطلق عليه "النص الدرامى" كمكونات أساسية فى خلق المسرح تتم معاملتهما فى هذه المقدمة وخلال الكتاب كله باعتبارهما مصادر داخل نسيج التعبيرات المسرحية الطقوسية.

إن الأغلبية العظمى من الأفارقة السود فى الديسبورة يتقاسمون خبرات تاريخية وفلكلورية وعلمية وثقافية كما أشار آلان لوماكس على أنها "الأسلوب الأفريقى فى **الخلق الجماعى**" والذى يضرب بجذوره فى الشعائر والاحتفالات المسرحية للمجتمع. إن الروح الجماعية تحرك الصورة الكاملة لهذه الطقوس والعروض المسرحية بما فيها احتفالات الكنيسة التعميدية للسود والإيقاع وموسيقى الكآبة وحركة فنون السود فى الولايات المتحدة وشعائر كان يوليه ودراما كاليبسو فى ترينداد، والكارنيفال والكونوويل فى البرازيل وطقوس شعوب الأومو فى وادى نهر الأومو فى جنوب غرب أثيوبيا واحتفال حقوق الزرع لشعوب البيديك فى السنغال ودراما وول سوينكا الطقوسية فى نيجيريا واحتفالات فودو لشعوب الجا والإيوى والفون فى غرب أفريقيا (بنين وتوجو وغانا)، ومهرجان بيانو الاسلامى بالتوريج ومسرح الاحتجاج الشعائرى للنوجيجى وايثونج فى كينيا

والموسيقى الشعبية وشعر نادى فيستا فى كوبا وجماعة الفن الحى / مسرح السود فى بريطانيا.

إن مقالات هذا الجزء "الجذور الأفريقية" تخاطب تأكيد سوينكا بأن مسرح ودراما الديسبورة الأفريقية هو شىء جماعى يحتضن "الإيمان بالثقافة كما تم تعريفها فى مدى معرفة الإنسان للعلاقات غير المتغيرة والأساسية بين نفسه والمجتمع وفى مدى السياق الأكبر للكون الذى تتم ملاحظته".

- إن التركيز على ما هو جماعى فى الطقوس المسرحية للأفارقة السود فى الديسبورة شىء مميز . وطبقًا لسوينكا :

إن الاختلاف الذى نسعى إلى تحديده بين الدراما الأفريقية والأوروبية كأحد تمثيلات الإنسان الشكلية للتجربة ليس ببساطة اختلافًا فى الأسلوب أو الشكل ، وليس مقصورًا على الدراما فقط. فهو يمثل الاختلافات الأساسية بين رؤيتين عالميتين ، اختلاف بين ثقافة صناعاتها الإنسانية دليل على فهم مترابط لحقائق لا يمكن النزول بها ، وثقافة أخرى دوافعها الإبداعية توجد من قبل جدليات لغوية. وبداية لابد أن نطرح ذلك التمييز الجديد الذى يميل إلى احتواء الدراما الغربية كشكل من المشروعات السرية التى يتجسس عليها غرباء يدفعون رسومًا، بالتناقض مع تطور مجتمعى لشكل التعبير الدرامى ، هذا الأخير كونه أفريقيًا . ويصبح من الأهمية

جدًا حقيقة أن النقد الدرامى الغربى يعكس فى العادة هجرة الإيمان بالثقافة كما تم تعريفها فى مدى معرفة الإنسان بالعلاقات غير المتغيرة والأساسية بين نفسه والمجتمع وفى مدى السياق الأكبر للكون الذى تتم ملاحظته.

"الجذور فى المسرح والدراما الأفريقية"، المقالة الأولى فى هذا الجزء للكاتب المسرحى الغانى الراحل جو دو كرافت تم نشرها فى ١٩٧٦ ، ومع ذلك يظل نقد دو كرافت للدراما الأفريقية الغربية متصلاً اليوم. ويلاحظ دو كرافت أنه فى العصور الحديثة احتضن الأفارقة طقوسهم كما لو أنهم "غير راضين طبيعيًا عن السيطرة **الثقافية** المستمرة على أفريقيا من جانب النماذج الغربية فى التعبير، ولكنه يجادل بأن مثل هذه الطقوس هى جانب واحد فقط من الدراما. ومميز بين "الدراما الساحرة" و"**الفن الدرامى**" ، فهو يسلط الضوء على الفرق بين قوة دراما الطقوس لاستدعاء الروح الجماعية والمسرح التجارى الحديث للتسلية الصافية".

- وتعتبر مقالة بابا توند لاوال "التراث الأفريقى للفن والعرض المسرحى الأمريكى الأفريقى" دراسة دقيقة لشخصية توليدو فى مسرحية أوجست ويلسون "**قاع مارينيه الأسود**" والتى تشير إليه بـ "الاحتفاظ بالقديم" للأفارقة السود فى أمريكا.

وتناقش مقالة لاوال دور الفن الرئيسى فى الثقافات الأفريقية ما قبل الاستعمار ويستمر هذا الدور اليوم "بسبب أهميته الكلية". ويضع لا دال أرضية

العمل التاريخية لما سوف يكون تفسيرًا لهذا التراث الأفريقى المتصل بالرقص والموسيقى والمسرح والفنون البصرية والعادات الموجودة بين الأفارقة فى الأمريكتين فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وهى موجودة أيضًا فى الممارسات الروحانية للأفارقة السود فى الأمريكتين. ويهتم لاوال خاصة بالوسائل التى بها ينقل الفنانون والممثلون الأمريكان الأفارقة تراثهم الأفريقى "لكى يعكسوا الاحتياجات الجديدة والمؤثرات والمثل والرؤى القادمة من جانبى الأطلنطى".

وفى "صراعات : دستور الممارسة" يدافع أولانيان عن الخطاب المضاد للسيطرة والذى يقربنا من تعريف دراما السود بتعبيراته الخاصة. وبمراجعة الخطاب الأفريقى العام من أواخر القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن العشرين، يدرس أولانيان عناصر الخطاب المختلفة عن مسرح السود والذى بدأ يشيد لغة وفلسفة تصنيع تركيب وتاريخ وفن الممارسة فى مسرح السود.

وتعتبر مقالة ديريك والكوت "ماذا يقول الشفق : افتتاحية" استكشاف للهوية ودورها فى إنتاج الأدب. ويعكس الفن عند والكوت وجهتى نظر عالميتين - إحداهما أوروبية والأخرى كاريبية - أفريقية.

وتستكشف مقالة جاص أدواردز "الرواية الكاريبية : شخصيات كارنيفالية - فى الحياة وفى العقل" الأشكال والعادات الجمالية / الثقافية الكاريبية -

الأفريقية. والمقالة عبارة عن خطاب لغوى حول أنواع معينة من المسرح والطقوس المسرحية التى أتت من العبيد والموضوعات الاستعمارية ومواطنى مجتمعات كاريبية أفريقية محددة فيما بعد الاستعمار. وبالتداخل مع معرفة والكوت، يطرح أدواردز اسئلة تخاطب تعقيدات الهوية الكاريبية - الأفريقية والممارسات الجمالية الثقافية المختلفة التى تلقى الضوء على روح الشعب الأفريقية فى الطقوس المسرحية للكاريبى مثل الكارينفال ومظاهره المتنوعة كدمج الطقوس الأفريقية والعرض المسرحى والذى يشمل الطبلة والرقص وحفلات الفودو والحفلات التنكرية.

وفى غمار إلقاء الضوء على العناصر المسرحية فى الحياة اليومية، يؤكد أدواردز على أن العرض المسرحى عند مُعظم أهل الكاريبى الأفارقة ليس ترفًا اجتماعيًا ولكن طقوس يومية تؤكد جماليات وعادات ووجهة نظر عالمية فى المجتمع.

أما المقالة الأخيرة فى هذا الجزء "إعادة تعميد العالم وفق تعبيراتنا الخاصة: مسرح السود والفنون الحية فى بريطانيا" لمايكل ماكيلان وسواندى فتستكشف التاريخ المجزئ لمسرح السود والدراما فى بريطانيا فى القرن العشرين. وهما يلاحظان أنه فى النصف الأخير من القرن العشرين فإن الزيادة الكبيرة فى الهجرة الكاريبية والأفريقية إلى بريطانيا قد دفعت حركة مسرح السود التى غمست بلاغتها وقتها فى الخطاب اللغوى فيما بعد الاستعمار. وفى أوج قوتها

فى السبعينيات، ولدت الحركة مسرح السود اليوم فى بريطانيا ، سلسلة من المسرحيات وأشكالاً متنوعة من الطقوس المسرحية ومجتمع فنون مسرحى دائم التوسع.

وتعكس المقالات فى هذا الجزء التركيبة والتنوع بين الشعوب والثقافات والعادات فى أفريقيا وبين السود فى الديسبورة الأفريقية من غرب إلى شرق أفريقيا من الكاريبى إلى الولايات المتحدة، ومن أمريكا الجنوبية إلى بريطانيا. وتقدم هذه الخطابات اللغوية سجلاً لممارسة التعبيرات الطقوسية المسرحية ومسرح السود فى الديسبورة الأفريقية تحت ظروف القهر فى العبودية والاستعمار والاستعمار الثقافى والاستعمار الجديد والتقسيم والعولمة (النموذج المسيطر الرأسمالى الجديد) . ومن هنا فإن الروح الإبداعية للثقافات والشعوب الأفريقية التى نوقشت فى هذا الجزء تعكس ما يطلق عليه أميرى بركة فن المقاومة ، روح الشعب المسرحية التى تعيد تأكيد كلية المجتمع كمقاومة للمعتقدات الأرثوذكية الناقدة الأوروبية والتى تضفى الطابع الشرقى على الثقافات والأشكال الثقافية فى الديسيورة الأفريقية . وبشكل جماعى فإن المقالات فى "الجذور الأفريقية" تعتبر المؤسسات الاجتماعية للشكل الجماعى للسود وهكذا فإن "نظرية درامية للسود تحتل مكانة ثقافية" وخطاب لغوى يتحدث عن نفسه من أجل دراسة ناقدة وناضجة لتلك الأشكال الجمالية والثقافية المشار إليها كمسرح السود ودراما الديسبورة الأفريقية.

ويرجع تاريخ الجذور الأفريقية لمسرح السود إلى عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد إلى المسرحيات العاطفية فى مصر القديمة. ويمكن القول بأنه إذا كان المصريون هم من وضعوا أساس الحضارة الغربية ، فإن هؤلاء الأفارقة القدماء يمكن أن يكونوا أيضًا قد وضعوا أساس المسرح والدراما. وطبقًا لويليام برانسن ، الكاتب والمؤرخ المسرحى "إن المسرح كنشاط مجتمعى لم يوجد حتى العام ٥٠٠ قبل الميلاد فى اليونان القديمة ولكنه بدأ قبل ذلك بآلفى سنة فى قارة أفريقيا. وكانت المسرحيات، الأولى عبارة عن استمرارية للشعائر الدينية بين هؤلاء الأفارقة القدماء - والذين يطلق عليهم اليوم النوبيون والمصريون - والذين سكنوا وادى النيل ... وكانوا فى مسرحيات عاطفية متقنة ... وأشهر تلك الدراما كانت "مسرحية العاطفة أبيدوس" والتى كان بطلها الإله ايزوريس ، روح الأشجار ورب الحياة والموت".

ويؤكد برانسن والمؤرخ المسرحى ميرجوت برشولد بأن أصول المسرح الغربى تضرب بجذورها فى الممارسات الطقوسية للمصريين القدماء. غير أن أساطير وطقوس الأشكال الكلاسيكية القديمة حلت محلها ممارسات التسلية التحولية فى العصور الحديثة وطبقًا لبرانسن.

من الطبيعى أن عددا قليلا من المسرحيين السود سواء من نيجيريا أو غانا أو جنوب أفريقيا أو الكاريبى ... إلخ يميلون إلى الانغماس فى ممارسة فنهم وصنعتهم بمفردهم أو لهدف إنتاج "تسلية تجولية". وربما فى تراث هؤلاء

الشعراء الأفارقة المجهولين الذين صنعوا تلك المسرحيات العاطفية القديمة فهم يرون أنفسهم كمن يقدم خدمة لمجتمعه ويضعون أنفسهم وزملائهم فى تحد للعقل والروح بحثًا عن الحقيقة والعدالة إذا لم يكن الجمال دائمًا .

جى . سى . دوجرافت

الجذور فى المسرح والدراما الأفريقية

فى كتاب عن هاييتى نشر عام ١٩٢٩ ، يقدم سيبروك تحليل شاهد عيان لتضحية الفودو البديلة والتى أجدها دائمًا مثيرة جدًا ، حيث إنها توضح العلاقة الغريبة بين أداء الدور والسحر المتعاطف. ،كانت عبادة إله الفودو دامبالا أودو تبدو وكأنها تحتاج كل فترة إلى تضحية بنفس بشرية ، وفى الماضى البعيد ربما كانت البشرية محل تضحية فعلاً. وحيث إنه ليس من المحتمل أن القانون كان يتغاضى عن مثل هذه الممارسة فى أى مجتمع حديث ، مع ذلك ، فربما تكون العادة بدأت بإحلال ماعز محل الضحية البشرية. ومن أجل الاحتفاظ بجوهر التضحية البشرية عندئذ ، فإن الشعائر تقام عند مذبح الإله حيث يستطيع القساوسة الإغراء بنوع من تحول الشخصية بين العذراء وماعز التضحية تحت تأثير جرعات الدواء والمخدرات والرقى والترنيمات وضرب الطبلة الإيقاعى . وطبقًا للتحليل.

إن حفلة الاستبدال (الاحلال) عندما كانت تأتى، كانت سحرا فعالا صامتًا من القوة والتى لم أرى مثيلاً لها أبدًا فى أى مكان. وكانت الماعز والبنت جنبًا إلى جنب أمام المذبح خائفتين وفى حالة عصبية. وكانت رائحة الدم فى الهواء، ولكن كان هناك ما هو أكثر ، رائحة الموت الغامضة الخالدة والتى يشعر بها دائمًا الحيوانات

والبشرية ولكن ليس من خلال الأنف. ومع ذلك والآن فإن الاثنين اللذين كانا على وشك الموت وهما مندمجان بطريقة غامضة، البنت والماعز، كانتا طيعين مثل الإنسان الأتوماتيكى.... والبنت الآن على يديها وركبتيها فى موقف من هو رباعى الأرجل وتواجه مباشرة الماعز حتى تكون رؤسهما وعيونهما على مستوى أقل من عشر بوصات من بعضها ، وهكذا تحملقان بثبات فى عيون بعضهما الآخر وبالتغيير قليلاً استطعت رؤية العينين الواسعتين والكبيرتين للماعز، والعينين السوداوين الكبيرتين للبنت، وأستطيع أن أقسم بأن العينين السوداوين كانتا تدريجيًا وبشكل غامض تصبحان عينا حيوان أخرس بينما بدأت الروح البشرية تخرج من خلال العينين الزرقاوتين. ولكن وعلى الرغم من ذلك ومازالت أقول بأن السحر الخالص كان حاضرًا هنا وأن شيئًا ما حقيقيًا ومخيفًا يحدث. وبينما كان القسيس يلقى بتمويذاته التى لا تتوقف ، بدأت البنت تتكلم بصوت منخفض لم يكن فيه أى شىء اطلاقًا يدل على أنها بشر، فى الحال حدث شىء غير طبيعى : كانت الماعز تئن وتصرخ مثل طفل بشرى.

وبينما ما زال الـ (Papaloi) يقوم بالرقى وتتحرك يداه بلا توقف مثل امرأة عجوز تغزل الصوف فى الحلم، كانت القسيسة تمسك بغصن أخضر ذو أوراق ضعيفة بين الفتاة الصغيرة والحيوان.. على

مستوى أفواهما على أنف الماعز المشعر، وعلى ذقن الفتاة وشفتيها الناعمتين. وبعد لحظات من المشاهدة التى تحبس الأنفاس كانت شفتا الفتاة هى التى تقضم أوراق الشجر كما تفعل الماشية.

وبينما هى تقضم الأوراق هكذا، قال الـ Papaloi فى همسة خافتة ولكن مؤكدة مثل رجل انتهى من مهمة شاقة وكان سعيدًا لكى يسترح "هاهى".

والـ Papaloi يمسك الآن بمنجل حاد يسطع ... ولم يبدو أى منهما مدركًا بأى شىء يحدث ، ولم تتحرك الماعزة عندما وضع الـ Papaloi يديه على قرنيها. ولم بصدر عن الماعز أى صوت عندما استل السكين بسرعة وسلطه ويعمق على رقبتها. ولكن فى هذه اللحظة ، وعندما اندفع الدم مثل النافورة فى الوعاء الخشبى قفزت الفتاة وهى ترتعد وسقطت أمام المذبح.

- وهكذا يستمر التحليل. ولابد أن أضيف هنا من أجل من هو مصاب بالغثيان أن الماعز هى التى ماتت وليست البنت ، فقد رفعت بعناية وحملت بعيدًا وهى فاقدة الوعى، حتى تعالج على أيدى القساوسة.

وقد لا تتوافر مسرحية **الجزيرة الساحرة** لسيبروك بالنسبة لمعظم قراء هده المقالة، ومن هنا قررت أن أقتبس هذا الجزء الطويل. غير أن الظاهرة الموصوفة

هناك ليست غريبة على فودو ولا هى نادرة كما يبدو. وكما أوضح فريزر فإن أداء الدور يتصل جدًا بالسحر العاطفى والذى أحد افتراضاته الأساسية هو مبدأ "... ذلك الحب ينتج عنه حب أو أن ذلك التأثير يشبه السبب..." والذى منه مبدأ "... يستنتج الساخر أن باستطاعته إحداث أى أثر يرغب فيه ببساطة من خلال تقليده". وعلى الرغم من أن هذا المبدأ قد يكون محل شك كحقيقة علمية مؤكدة إلا أن هناك دليلاً لا يمكن رفضه بأن الايمان الثابت به يكمن فى السلوك الشعائرى للبشرية. وهكذا نجد أن تحليلات الممارسات الدينية فى العديد من المجتمعات حول العالم فى كل من الأوقات القديمةوالحديثة تمتلأ بأمثلة من الطقوس المفيدة على سبيل المثال والتى فيها يتنكر الرجال والنساء كأرواح وآلهة يقومون بدور المرافقين المقدسين لكى يحركون العمليات الطبيعية مثل عودة الربيع والخصوبة والنمو والحصاد. وسوف يكون من السخرية الإبقاء على علاقة سببية مباشرة بين طقوس الإنتاج والأحداث الطبيعية مثل عودة الربيع والحصاد فى ضوء معرفتنا الحالية بعلم المناخ والعلوم الزراعية. ومن ناحية أخرى، أليس أيضًا من السخرية أن نقلل من المؤثرات النفسية على المشاركين أنفسهم فى الطقوس مثل التى تقوم على الإيمان بمبدأ السحر العاطفى هذا ؟

ومن المهم هنا أن نحاول وأن نميز بين الدراما والحياة كما نعيشها من يوم إلى يوم حتى يمكننا تجنب أى خلط ممكن. ويصبح مثل هذا الخلط خطيرًا عندما، مثل الأفارقة الغير راضين عن السيطرة المستمرة لثقافتنا من جانب أشكال التعبير الغربية، نتحدث بوطنية عن تراثنا فى الدراما الطبيعية وثراء تقاليدنا

الدرامية. وفى مثل هذه الأوقات فإن التعبير "دراما" يبدو أنه يغطى تقريبا كل أشكال التعبير الاجتماعى والتى قد تشمل الحركة والإشارة : الغناء، استخدام الطبلة ، الرقص ، تسمية الطفل ، حفلات الختان، الصيد - حرفيا كل شئ. ولا أعرف أى وسيلة أسهل للنزول إلى ما هو كلام فارغ يعتقد فيه الفرد بالنسبة للدراما.

وبالتأكيد فإن الدراما تنبثق من الحياة اليومية ، ولكنها ليست نفس الشئ الذى نراه فى الحياة اليومية ، مثل الأغنية التى لا يهم كيف هى مؤثرة أو الصورة التى لا يهم كيف هى حية. إن الدراما هى تركيز من الحياة اليومية والتى تحاول أن تجسد أو تؤكد جوانبها المتعددة المنظورة وغير المنظورة، والمادية وغير المادية. وبهذا المعنى فإن الدراما هى شكل أدبى. ولكن الذى يجعل من الدراما شكلاً فريدًا من نوعه هو أنه ليس فقط أنها قادرة على الاستفادة من كل جوانب الحياة من أجل مادتها ، ولكنها أيضًا تستفيد من المادة الخام الحية للأجساد البشرية الفعلية والسلوك فيما يعرف بـ sine qua non فى وسيلة تعبيرها. ولهذا السبب تعتبر الدراما أقرب إلى الحياة كما يعيشها الرجال بالفعل أكثر من أى شئ آخر من التعبير الفنى. وكشكل مميز، ومع ذلك ، فإن الدراما تبدأ تتكشف من الحياة اليومية عندما فقط يبدأ الإنسان فى إدخال عنصر تمثيل الشخصية أو أداء الدور فى مساعى الحياة العادية كوسيلة لتحقيق غايات معينة. وعلى السطح فإن هذه الغايات كثيرة ومتنوعة ، ولكن فى المستوى النفسى المتعمق جدًا

فهى تتصل بحاجة الإنسان الضرورية ولذا ، البحث عن السلامة والأمن فى عالم تتهدده الإبادة من كل الاتجاهات. وأعتقد أنه حتى ندرك مغزى هذه الحقيقة فإن فهمنا لدور الدراما فى الحياة الإنسانية سوف يكون دائمًا قاصرًا على العظمة السطحية للمناسبات المسرحية.

وحتى نتذوق مدى حاجة الإنسان للسلامة والأمن ، فلابد للفرد من أن يحيى البيئة الخارجية المملوءة بمثل هذه التهديدات وكما أننا نرتبط بظواهر العناصر مثل الضوء والظلام والفيضان والمجاعة والزلازل والعواصف والضجة والسكون، فإن عليه أن يحيا العالم الداخلى للعمليات البيوكيميائية والتى توازنها الضعيف - مهم جدًا لسلامة وصحة الفرد - يمكن افساده بسهولة ليس فقط من خلال الجوع والعطش والاختناق ولكن أيضًا من خلال نفس المساندة التى نحصل عليها فى (البيرة والخمر المتضمنة). ولابد للفرد أن يحيا أيضًا كل التهديدات التى يمكن تصورها من المخلوقات التى يعايشها الفرد - والحيوانات والرجال ، وخاصة الرجال من ذوى الإرادة المريضة والكراهية ، وحسدهم "وعينهم الشريرة". وأخيرًا فلابد ألا ينسى المرء أبدًا هذه التهديدات التى تفرضها قوى كامنة فى أرواحنا ، مثل قوى الكبرياء والغضب والطمع والشهوة والغيرة والخوف...

ولقد كان إدراك كل هذه التهديدات هو الذى قاد الإنسان "البدائى" إلى هذه الطقوس المتعلقة بالخوف الكفارة والتطهير والتعويذات والتى كانت من ملامحها

الأساسية تمثيل الشخصية. ولقد كان نفس الإدراك هو الذى حرك الدراما فى ثقافات مختلفةجدًا مثل تلك التى كانت سائدة فى اليونان فى القرن الخامس قبل الميلاد وفى أوروبا فى العصور الوسطى. وفى الحقيقة فإنه من الممكن قراءة تحليلات أصول وتطور المسرح والدراما اليونانية القديمة أو الدراما الأدبية فى العصور الوسطى بدون التأثر الشديد بهذه الحقيقة، ولكن الأكثر تأثيرًا هو الدليل الذى أعطته المسرحيات الباقية من هذه الثقافات جيث الفخر والإسراف والقتل أو ارتكاب الخطايا وعواقبها (كما كان الناس يعتقدون) فى المجاعة والبخل والجنون واللعنة تشكل موضوعًا يتجدد دائمًا. وفى هذا الصدد يرى الفرد كوميديا أرسطو فى الأساس محاولة من جانب فكاهى لتركيز الانتباه على الشر فى جوانبه الأقل خوفًا مثل الحماقة الاجتماعية والفساد، والفساد السياسى الصرف، وهكذا مناديا كل الرجال الحساسين للمساعدة فى التطهير من خلال الضحك الساخر حتى يبقى المجتمع معافيا وسليمًا.

وفى هذه الأيام من المعرفة العلمية اللامحدودة فى القرن العشرين، يصبح من السهل دحض الكثير من هذه التهديدات والتى دفعت رجال العصور السابقة إلى طقوس الكفارة، حتى هؤلاء الذين منا فى أفريقيا يعيشون فى الأطراف البعيدة من الحضارة العلمية الغربية ، بدأو يعتقدون أن هذه التهديدات ليس لها أى سلطة على الرجل وخياله. ولكن هذا ، فى اعتقادى ، حيث نرتكب أكبر الأخطاء فى حق أنفسنا كبشر، مثل الشعوب فى دول الغرب المتقدمة صناعيًا - بما فيها الاتحاد السوفيتى - قد بدأت فجأة تدركه ، بعد قرون عديدة من غسيل المخ

الثابت تحت فلسفات مفكريها وعلمائها الميكانيكية والمادية. وفى القلب فإنه حتى الإنسان الأكثر تحضرًا ما زال "بدائيًا". وقد يكون بوسعه تفسير أن البرق هو شيء يختلف عن صواعق شانجو أو زيوس، وأن الرجل يترنح من الخمر بسبب تأثير الكحول على الجهاز العصبى وليس لأن الإله ديونيسس يسيطر عليه، وأن الموت المبكر المتكرر فى العائلة قد يرجع إلى اضطراب وراثى فى خلايا الدم تنقله الجينات وليس نتيجة لعنة سابقة وأن الأمراض الوبائية تسببها الفيروسات وليست الآلهة ، ومع ذلك فالعواطف تسيطر عليه ويتملكه الخوف. وحولنا وفى كل مكان نجد دليلا على سيطرة العواطف على الإنسان والخوف من الآلات التى هو نفسه اخترعها وكذلك الخوف من الوبائيات أو الثورات العنيفة ومن القوى المجهولة فى نيات جاره السياسية. ومن أكثر الحقائق حزنًا فى الحضارة الغربية فى القرن العشرين هو عدم رغبتها أو عدم قدرتها على قبول حقيقة أن الإنسان ما زال فى القلب "بدائى" تمامًا وتتوافق مع هذه الحقيقة بشكل مناسب بمساعدة السلاح الوحيد الذى اكتشفه الإنسان لقهر الجنون والخوف بنجاح عند أكثر مستويات الوعى عمقًا. وأقصد بذلك تلك الأعمال الشعائرية التى تمكن الإنسان من التوافق جسديًا وعاطفيًا وعقليًا مع القوى التى تهدد وجوده.

- وهنا وعندئذ تكون القوة المحركة الكامنة بأن الدراما هى فعلاً غاية الإنسان كله نحو السلامة العقلية من خلال التجربة سواء كان مثلاً لشخصية والذى هو نفسه يفترض هوية القوى المعادية أو كمحتفل يبحث عن التوافق مع ممثل الشخصية الذى يؤدى دوره كوسيط بينه وبين القوى المعنية. وفى أى

الحالتين فإننا نستدعى قوانا العاطفية ، تلك القوى التى من خلالها ، تستطيع البشرية الدخول إلى تجارب الناس والأشياء وهكذا الوصول إلى فهم الحياة والعالم حولها أو التوافق معه.

إن قرار الدخول فى تمثيل الشخصية هو دائمًا عمل واعى، تقريبا ، يتطلب نوعًا ما من الاستعداد الجسدى والنفسى . غير أن شكل التمثيل هذا وفقًا لما يفعله من يقوم به وكيف يفعل هذا أحيانًا لا يكون من الممكن تحديده بشكل واعى. ومثل هذه الحالة قد تبدو فى الدراما السحرية من ذلك النوع الذى يصفه سيبروك ؛ وقد تبدو أيضًا فى بعض الحفلات التنكرية بين شعب الكالاباري فى جنوب نيجيريا ، وفى بعض دراما الرقص الشعائرية التى تلاحظ بين شعوب آسيا مثل **سانج يانج** أو رقصات أهل بالى ، ورقصات الشر فى سيريلانكا أو رقصات الأرواح فى بورما. ومن هنا فإن التابع أو المطيع عندما يكون قد تمت مساعدته للدخول فى حالة الاستعداد من خلال المخدرات والموسيقى الايقاعية والتلقين والتعويذات والايماءات (الوسائل المساعدة على التركيز والتنويم المغناطيسى، كما يطلق عليها الطب النفسى الحديث) فإنه ينزلق بلا وعى إلى عمل تمثيل الشخصية . إن ما يفعله فى حالة النشوة هذه وكيف يفعله يتعدى سيطرته. فهو مستحوذ عليه، كما قلنا ، من قبل روح أوشيطان وهو فى هذه الحالة يعمل نحو خلاصة بينما يتم جذب الجمهور من خلال التعاطف معه إلى مشاركة الشيطان حتى يصل فى النهاية إلى حالة من النشوة والتى تشكل هدف القوس. ومن ناحية أخرى وعندما يتقرر تحديد شكل عمل تمثيل الشخصية من

خلال الاختيار الواعى وشكل العناصر الإبداعية تبدأ حينئذ الدراما تأخذ شكل السمات المميزة للفن المميز، وعندئذ تبدأ الطريق الطويل نحو الدراما العلمانية ومسرح التسلية الصافية.

وهكذا لو قبلنا تمثيل الشخصية كحقيقة أساسية فى الدراما الحسية والدراما السحرية كأعمق ما يكون فى جذور الفن الدرامى فسوف يبدو عندئذ أن ما يميز الدراما السحرية عن كل أشكال الدراما الأخرى التى تنشأ منها هو عنصر **الاستحواذ** فى الدراما السحرية، حالة النشوة ، التى يستبدلها ممثل الشخصية فى كل أشكال الدراما المشتقة بسيطرة عاطفية وعقلية واعية أثناء عمل تمثيل الشخصية. ولذا فإن الممثل الذى يفهم فنه يعرف أنه لا بد من أن يحاول الوصول إلى درجة عالية من التوازن بين إدراكه لعالم خيال الشخصية التى يتم تمثيلها وإدراكه لعالم العمل اليومى لجمهوره وذاته الفنية، ويعرف أنه لا يهم مدى العمق الذى ينغمس فيه فى دور الشخصية الخيالية وأن هناك دائمًا حالة نفسية من الأمان لا يجرؤ أن يتعداها خشية أن يلقى به خارج عمقه ويلقى به بعيدًا فى تيارات غير مؤكدة عن الهيستيريا والنشوة. وبالتعبير المسرحى البسيط فإن هذا يعنى أن الممثل يفقد سيطرته على نفسه مع فقدانه لسيطرته على جمهوره، إذا كان جمهورًا حساسًا **بالمعنى الفنى**.

- إن تطور قواعد وأساليب التمثيل هو فى الأساس قصة كيفية سعى ممثل الشخصية والذى يسانده فنانو المسرح الآخرون بأساليبهم المسرحية نحو هذا

الإنجاز الصعب جدًا داخل بيئة مجتمعه الثقافية يفهمه ويتقاسم الممثل والجمهور ويمكنهم من الوصول إلى أتم علاقة فى أقصر وقت ممكن والابقاء عليها طالما يواجهان بعضهما الآخر، وأعتقد أن هذه هى الصفقة التى سعى إليها ستانسلافيسكى أثناء حياته المسرحية كمخرج - ممثل من خلال "طريقته" . واللغة التى استخدمها فى الوصف كانت لغة الفنان المسرحى الذى كرس حياته للواقعية الطبيعية فى مجتمع كان فى الأساس عقلانيًا ومادى الشكل، ومع ذلك فهو يبدو لى أنه يسير فى نفس الاتجاه.

إن فننا يسعى لتحقيق نفس هذه النتيجة ويحتاج أن يمر الممثل بتجربة صعوبة دوره ويترك قلبه فى المنزل أو فى التدريبات وعندئذ يهدىء من نفسه ويتخلص من كل عاطفة تعوق دوره . وبعد ذلك يخرج إلى خشبة المسرح ويعطى للجمهور بتعبيرات سليمة ومفهومة ومحسوسة وواضحة ما قد مر به. وعند هذه النقطة يصبح المتفرجون أكثر تأثرًا من الممثل ويحتفظ هو بكل قواه لكى يوجهها حيث يحتاجها فى إعادة إنتاج الحياة الداخلية للشخصية التى يقوم بتصويرها...

ومن بين أفضل صفات الفنانين فى المسرح والذين حققوا مرتبة عالية ضبط النفس والشكل الخارجى . وبينما تتابع الطريقة التى يعرضون بها الدور أمام عينيك وتشاهدها وهى تنمو، يصبح لديك

إحساس بالحضور فى عمل رائع يهدف لبث الحياة فى عمل أدبى عظيم.

وعلى الرغم من أن التـمـيـيـز الذى حـاولنا الوصـول إليـه هنا بـين الدرامـا السحرية **والفن الدراما** مهم ويستحق دائمًا أن تضعه فى الاعتبار عند مناقشة أصول وتطوير المسرح ، فإنه عمليًا ليس من السهل دائمًا وضع أسـاس له. وبين نوع الدرامـا السـحـرية التى وصـفت فى تحليل سـيبـروك عن التـضـحـيـة البـديلة ودراما المسرح التجارى الحديث للتسليـة الخـالصة ، توجد هناك منطقة واسـعة قد يقابل فيها الطالب المهتم امكانيات درامية عديدة. ويبدو لى أن أشكالاً عديدة من الدراما الشعائرية التى تلاحظ فى العديد من المجتمعات الأفريقيـة التقليدية تنتمى إلى منطقـة الشقـق فى هذا الاقليم المتوسط - الدراما الشـعـائرية التى من خلاله يبحث المشتركون عن مؤثرات مرغوبة مثل التضامن الاجتماعى أو التى من خلالها يحـاولون إعـادة التـأكـيـد على مثل هذه الحـقـائق والمعتـقـدات والعـلاقـات والمواقف والابقـاء عليها كما يعتبرها المجتمع هامة بالنسـبـة لسـلامتـه ووحـوده الصحى الدائم.

- إن درامـا الـ Egungun و Gelede التـكـرية فى يوروبا تأتى إلى الـذاكـرة هنا. وطبقًا ليولى ببيـر ، فإن ديانة الـ Egungun تتعـامل مع " عبادة واسـتـرضـاء الموتى وتعتبر الأقنعة الكبيرة تمثيلا لشخصيات الأمجاد، ولمسهم قد يعنى الموت" وهذه هى الديانة فى أعلى مستوياتها الدينية من التعبير. وفى مجتمع ايبو فإن

الديانة المتوازية ، **Egwugwu** ، لها وظائف أخرى من بينها انهاء النزاعات داخل المجتمع، وهكذا التأكيد على الانسجام وتقوية احساس المجتمع بالتضامن. ويصف تشنوا أتشيبى قيام **Egwugwu** بهذه الوظيفة فى إحدى رواياته وعلى الرغم من أن تحليله يتتمتع بإثارة الخيال، إلا أنه فى الأساس يبدو قائمًا على حقيقة ملحوظة:

... وبعد ذلك ظهرت الـ Egwugwu ، وأرسل الأطفال والنساء صرخة عالية وجلسوا على كعوبهم وكان هذا الشىء بالفريزة . وكانت المرأة تهرب بمجرد ما يظهر أحد من الـ Egwugwu . وعندما كان تسعة من الأرواح المقنعة العظيمة تخرج مع بعضها ، كان ذلك مشهدًا مرعبًا ...

- وكان كل واحد من الـ Egwugwu التسعة يمثل قرية من العشائر. وكان قائدهم يدعى فورست. وكان الدخان يخرج من الرأس.. وقد تكون زوجات Okonkwu وربما نساء آخريات لاحظن أن الـ Egwugwu الثانى له مشيه Okonkwo. وربما قد لاحظن أيضا أن الـ Okonkwo لم يكن من بين كبار السن والرجال الذين كانوا يجلسون خلف صف الـ Egwugwu . وقد كان الـ Egwugwu بمشيته أحد الأباء الموتى فى العشيرة. وكان يبدو مرعبًا مع الجثة الليفية المدخنة ، ووجه خشبى ضخم مدهون

باللون الأبيض ماعدا العينان المستديرتان والأسنان الكبيرة مثل أصابع الرجل. وعلى رأسه كان يوجد قرنان قويان.

- إن قراءة دقيقة للتحليل الكامل والذى منه أخذ هذا النص يكشف عن ثلاثة أشياء . أولاً ، تحقق هنا تمثيل الشخصية أساسًا بمساعدة ملابس التمثيل التنكرية ، والتى من خلالها كان من الممكن تحديد الممثلين. ثانيا ، لمْ يكن ممثلو الشخصية فى نشوة ، ولكنهم كانوا مدركين تمامًا للدور الذى يلعبونه. ثالثًا ، على الرغم من أن جمهور القرية تعرف على بعض ممثلى الشخصية من خلال تنكرهم، كان مستعدًا لقبولهم فى شخصيتهم الجديدة وأن يدخل فى حالة من التصديق ، أحيانًا بخوف وأحيانًا بضحك. ونحن هنا قريبون جدًا من فن الدراما وروح المسرح العلمانى.

ويؤكد هذا الانطباع بيير فى مقالته عن الدراما اليوربية التى أشرنا إليها بالفعل:

... إن راقص الـ Egungun لا يعرض فقط القناع ، بل يؤدى الدور. والقناع الذى يستخدم عادة ما يكون قناع وجه تدعمه ملابس تمثيل مناسبة ... وفى كل حالة فإن المتنكر قد تعلم الرقص والأسلوب المناسبين للأغنية.

وفى بعض الفرق فإن القصص البسيطة يتم تمثيلها. ويبدأ العابد الـ Sango عرضه ، ويقاطعه رجال الشرطة وفى النهاية يجد مخرجًا

من المشكلة. وغالبًا ما تظهر المومس ثدييها فى قطعة قماش طويلة وتزينها بالشعر - وربما تؤدى بروفة فى مضاجعة شرطى أو شخصية أخرى ما.

- ومرة أخرى وطبقًا لبيير ، فإن الوظيفة الأساسية لعشيرة الـ Gelede هى "استرضاء الساحرات". وهذا يترك بعض الشك فيما يتعلق بالعنصر القوى للسحر والشعائر فى العروض المسرحية.

إن الرقص الشعائرى دائمًا ما يقع فى الليل. وتسبقه تضحية وتصاحبه أغنيات شكر وصلاة. ويبلغ أقصاه فى مظهر الـ Efe - قناع قوى تسبقه فتاة تحمل ساحرة على شكل طائر.

ويشرح بيير ، مع ذلك ، بأن عروض **Gelede** المسرحية قد تشمل أيضًا عنصرًا معينًا من التسلية:

... ولكن من وجهة النظر المسرحية ، فإن الرقص الذى يتبع عادة الظهيرة التالية أكثر متعة. والهدف من هذا الرقص هو تقديم تسلية للساحرات والإبقاء عليهم فى حالة مزاجية جيدة - وبالطبع وفى الوقت نفسه تسلية سكان البلدة الذين استبعدوا من الحفلة الليلية.

- ومرة أخرى فإننا نقترب جدًا من مفهوم المسرح العلمانى.

وفقًا للتطور الدرامى فإن الانتقال من الوظيفة الدينية الأصلية للمتنكر Gelede و Egungun إلى القائم بالتسلية ، يبدو مباشرًا ، على الرغم من أنه تاريخيًا قد يكون صعبًا ويأخذ وقتًا طويلاً حتى يتحقق. ويقدم روتيمى تحليلا قصيرًا ولكن شاملاً عن عملية انتشار الدراما الشعائرية السرية التى كانت محروسة جدًا ذات مرة فى جنوب نيجيريا ، فى مقالته بعنوان "الدراما التقليدية النيجيرية" . ولكن من كل التحليلات فإن عملية مشابهة لابد وأن تكون قد حدثت فى الهند القديمة وثقافات الشرق الأقصى، فى يونان القرن السادس القديمة وفى أوروبا الوسطى. وبانشغال الجمهور المتفرج فيما كان فى السابق طقوس سرية تدور حول العشائر مع عنصر قوى من تمثيل الشخصية، فإن الحركة نحو العلمانية والفن الدرامى قد تكون بدأت وأدت بشكل طبيعى إلى مسرح التسلية.

إن اشارة بيير إلى القصص البسيطة التى ابتكرها متنكروا Egungun مهمة لأنها تشير إلى اتجاه ذى مغزى فى إخراج الفن الدرامى المزين تمامًا. وحيث أنه، مثلما الحث على تمثيل الشخصية متأصل فى الطبيعة الإنسانية ، موقر للإنسان أقصر طرق الهروب النفسية إلى السلامة العقلية والإحساس بالأمان كذلك الحث على **سرد التجربة**، والذى هو أساس رواية القصة وكل الفن الروائى. ولابد أن أشرح فى الحال أننى أرى رواية القصة والفن الروائى شىء يتعدى التعبير اللغوى ويشمل أشكالاً أخرى من التعبير مثل المحاكاة والرقص وحتى الموسيقى. ومثل أداء الدور فإن سرد تجربتنا يعزز بدرجة ما ثقتنا من خلال تمكيننا من أن نعيش مرة أخرى نجاحاتنا ونتقبل هزيمتنا بشروطنا الخاصة بالتوكيل. وبالفعل

يمكننا أن نرى هنا أهمية عناصر الاتصال والجمهور. ومع ذلك ، والذى لابد من ملاحظته هو أنه نتيجة للزواج بين تمثيل الشخصية والفن الروائى يبدو دائمًا أن هناك مولودا رحميا من **الفن الدرامى** والذى يشترك مع الاثنين فى الصفات والمؤثرات. وهكذا يكون رقص المتنكر المتسم بالتقليد وأيضا فن رواية القصة المتسم بالتقليد كما يشاهد فى أفضل أمثلة **Anansesem** القصصية فيما يتعلق بأنانز العنكبوت - بين قبائل الآكان فى غانا. وهنا فإن حاجة راوى القصة العارضة لتقديم شخصية رئيسية والتناسب مع زمان ومكان القصة تصبح هى نقطة البداية لسلسلة طويلة من الإمكانيات الدرامية والتى تتضمن شكلاً أوليًا من تطور الشخصية من خلال اختلاف اللغة والتقليد والحركة والتفاعل بين راوى (القصة والذى يصبح الآن مثل الشخصية) مع الجمهور والذى بعضه يفترض أيضًا هوية شخصيات مختلفة فى قصة وتحدى صدق راوى القصة.

- وتتنوع أساليب فرق رواية القصة فى الآكان، غير أن الفرق الواعدة أكثر تظهر إحساسًا ملحوظًا بالإبداع الدرامى ، مستغلة جيدًا الحوار المرتجل والدعامات وملابس التمثيل والمكياج. وفى أفضل الحالات فإن عروض **Anansesem** المسرحية تشكل المسرح المجرد حيث يتجمع عنصر المبالغة والكاريكاتير والعوامل الإضافية المساعدة مثل الغناء والتصفيق والرقص لإخراج إحساس حى بالسرور المتقاسم والتضامن بين الممثلين فى وسط الدائرة وجمهور المشاركين النشط والمتفرجين المهتمين.

ولقد سميت نوع الدراما التى يمثلها Anansesem و Egungun يوروبا وحفلات Gelede التكرية بغير الناضجة ببساطة لأننى أعتقد أنها ما تزال قادرة على التطوير وفقًا لمضمون الفكر وتعقيد الحبكة ومعالجتهم للصراع والتناقض الدرامى بدون ضرورة تغيير شخصيتهم الأساسية. ويكمن إغرائها الأكبر فى تلقائيتها الحية ومعرفة الممثلين المؤكدة بعناصر فنهم التقليدية.

وبين الشعوب التى تتحدث المانلا فى أقاليم السافانا فى غرب أفريقيا يوجد تراث من المسرحيات الكوميدية والتى تبدو أنها تتمتع بكل الصفات الدرامية التى لا تتوفر فى الأمثلة الثلاث من الدراما غير الناضجة المذكورة سابقًا . وطبقًا لروث فينجان :

لديهم حبكة واضحة ومضمون لغوى ، وأيضًا موسيقى ورقص وملابس تمثيل وجمهور محدد وتفاعل ممثلين عديدين من البشر يظهرون فى الحال فى ميدان القرية الذى هو بمثابة خشبة المسرح.

وإحدى هذه المجموعات من المسرحيات - Mandingo - قد وصفت ببعض التفاصيل من قبل لا يوريت وترافيل فى ١٩٢٨. وجميعها كوميدية تهدف إلى التسلية والتصوير الواقعى للشخصيات وسقطات الحياة اليومية. وتعالج المسرحيات بشكل خاص الحياة الزوجية وتتضمن أيضًا تعليقات ساخرة على نواحى أخرى عديدة من الحياة. والمؤلفون أيضًا ممثلون.

لقد تم شرح الوظيفة الشعائرية وروابط دراما الـ Gelede و Egungun التنكرية. ودراما Anansesem لها أيضًا وظيفة دينية ووظيفة تعليمية حيث إنها تهدف جزئيًا إلى إرشاد الشباب للسلوك الأخلاقى والأعراف الاجتماعية وجزئيًا أيضا إلى تفسير الظواهر التى كان يصعب تفسيرها، موضحة غموضها ومتغلبة على تهديد المجهول الذى كانت ربما تحمله. ومع ذلك ، فإن هناك فرقا أساسيًا فى تطور الدراما التنكرية من ناحية و Anansesem من ناحية أخرى. فبينما نشأت الأولى من الرقص التنكرى والمتسم بالتقليد ، فإن Anansesem تبدو وكأنها نشأت من أساس لغوى، ومتحركة ببطء نحو الدراما مع دمج المحاكاة اللغوية والإشارة وملابس التمثيل وماكياج التنكر حيث كان الفنانون موهوبين بدرجة يكفى معها أن يشاهدوا الإمكانيات الإبداعية لأشكال التعبير الأخرى. ومع أنه ليس لدينا دليل قوى عن صلات Anansesem بمثل هذه الطقوس من العبادات ، والتى من المعروف أن الحفلات التنكرية ظهرت منها، أعتقد أن Anansesem لها فى الأساس وظيفة شعائرية كما يلمح من صيغة أغنيات الـ "pep" المتكررة mboguo والمبادلات اللغوية التى يوائمها راوى القصة مع مستمعيه ومن العدد الكبير من القصص ، حيث يهزم فى النهاية Ananse الشرير والطماع الغبى وينتهى به المطاف بين عوارض خشبية قاتمة ، منبوذًا من المجتمع البشرى. والسؤال هو : هل كانت Anansesem فى الأصل جزءًا من طقوس أو تعويذة وطهارة اجتماعية ؟ أعتقد ذلك ، وهذا ردى على راترى ، والذى لم يقترب من هذا التفسير الشعائرى على الرغم من أنه اقترب منه عندما يقدم

"نظرية الكتب" فى محاولة لتفسير عنصر "الفظاظة الواضحة فى العديد من قصص الأكان الشعبية". وربما تنسب نفس الوظيفة والأصل الشعائرى إلى مسرحيات Mandingo الكوميدية التى ذكرناها بالفعل.

وحيث إن الفن الدرامى فى أى شكل مطور هو فى الأساس نشاط جماعى يتطلب ليس فقط من يؤدى الدور ولكن أيضًا جمهورًا مساندًا متعاطفًا ، فإن الأحوال التى تساعد على التطور الدرامى تميل نحو ارتباطها بالمجتمع. وأكثر تحديدًا ، ومع ذلك ، يبدو لى أن الفن الدرامى يتطور ، ويزدهر أكثر فى تلك المجتمعات التى يسود فيها بدرجة كبيرة الظروف التالية:

١- وجهة نظر عالمية تجهز الناس للممارسات الشعائرية التى تتطلب عنصرًا قويًا فى أداء الدور،

٢- النزوع إلى التعبير الروائى، على أساس أساطير وتاريخ المجتمع الخاص وكذلك فنونه الشعبية،

٣- شعور نحو التضامن الاجتماعى والذى ، مع ظهور الشكل البدائى من الدراما من تفاعل الظروف ١، ٢ ، يؤدى إلى شكل من أشكال الفن ليس فقط كتعبير عن روح الشعب فى المجتمع ولكن الأهم كوسيلة لتقوية إحساسه بالترابط والهوية ،

٤- نظام من "الملاحظة" يتم من خلاله توصيل أكثر الأعمال الدرامية نجاحًا إلى جماهير أكثر، ويتم حفظه فى الذاكرة لأجل المستقبل ، وأخيرًا،

٥- الحرية أو الحماية من تجارب تاريخية سيئة مثل السيطرة الاقتصادية والسياسية والدينية القاسية من جانب الحلفاء.

وفى معظم المجتمعات الأفريقية مع مجتمعات أخرى حول العالم، فإن الظروف الثلاثة الأولى قد سارت بشكل طبيعى بدرجة مختلفة من القوة وبالتالى إعطاء دفعة لشكل ما من الفن الدرامى البدائى. واقترح أنه إذا كان لدينا دليل مؤكد فربما نجد أن معظم هذه الأمثلة إذا لم يكن كلها - هذه الأمثلة من الدراما البدائية لها صلات قوية مع ديانة المجتمع - مجموعة المعتقدات والممارسات الطقوسية ، والتى من وجهة نظر أفراد المجتمع تؤكد على صحة أخلاقياتهم وبقائهم الجماعى على قيد الحياة. ومرة أخرى لو كان لدينا دليل أكثر، فربما وجدنا أنه فى معظم الأمثلة فإن شكل التعبير الروائى المستخدم فى تشريع هذه الدراما كان أكثر محاكاة من الأشكال اللغوية الناتجة والتى تصبح أكثر ارتباطًا بحركات الرقص والموسيقى من الخطاب والحوار اليومى. ومن ثم رقصات صيادوا Khomani Bushmen والقبائل الأفريقية الأخرى، ورقصات اثارة العشائر المتسمة بالمحاكاة ، وإعادة التشريع البسيط فى سلب الأساطير اثناء حفلات الحصاد، والمهرجانات والاحتفالات الجنائزية والإثارة المتسمة بالمحاكاة ورقصات النصر للمحاربين.

ومن سوء الحظ، ومع ذلك ، ففى أفريقيا فإن عملية التطور الدرامى لم تستمر بسبب غياب الظرفين الأخيرين اللذين اقترحتهما من قبل. وفيما يتعلق

بغياب نظم "الملاحظة" المناسبة ووسائل الحفظ ، فريما يدعى بأن المجتمعات الأفريقية كانت تعتمد على التراث الشفهى. وهذا صحيح ، ولكن من الصحيح أيضًا أن أكثر السجلات الشفهية المحفوظة أصبحت أقل مصداقية مع مرور الوقت فى عملية الكتابة من جيل إلى جيل ، إذا لم تكن هكذا ، لكان التاريخ الأفريقى أكثر سهولة الآن من حيث إعادة البناء من التراث الشفهى : وبالنسبة للفنون الاستعراضية ، فإن أهمية هذه الحقيقة تكمن فى أن نوعية النشاط الإبداعى المكثف والذى يتأكد تدفقه المستمر داخل المجتمع عبر فترات طويلة من الزمن من خلال أمثلة دائمة أو سجلات من الانجاز الفنى يمكن أن تضعف جدًا ، ليس فقط من خلال عملية النسيان الطبيعية ولكن أيضا من خلال خضوع كل الأعمال الفنية الناجحة للغش والتعديل من جانب أجيال من الممثلين غير الملهمين وغير الموهوبين. وعلى المرء أن يلاحظ فقط مجموعة من الشباب الأفارقة "الجدد" وهم يؤدون بعض الرقصات الأفريقية "التقليدية" ، بدون تعليم من جانب كبار الراقصين التقليديين ومعلمى الطبلة، لكى يفهم الهدف المنشود هنا. وهذا ما حدث فى أفريقيا على نطاق واسع وأدى إلى أشكال درامية وانطباعات متغيرة باستمرار، غالبًا مثيرة وشيقة بسبب صفاتها الارتجالية، ولكن مساهمتها قليلة فى التطور الفنى بالنسبة لنوعية الأهداف الجديدة والتى تميل أعمال الفن العظيم إلى إلهام أجيال متتابعة من الفنانين لتجهيز أنفسهم ، أو بالنسبة للتحديات الكبيرة والتى تغرى المعرفة المؤكدة للانجازات الماضية الفنانين بقبولها.

هذه هى محنة الفن الشعبى ، لا يمكن الهروب منها وربما شىء لا يستحق الندم عليه داخل سياق الثقافة الشعبية. ولكن ما يتضمنه هو أن أفضل أمثلة الفن الدرامى الشعبى، وأكثر النتائج نجاحًا للتجارب فى الفنون المسرحية داخل الفنون الشعبية ، لا تعيش طويلا : وتخرج من الذاكرة أحيانًا بسرعة مثل الأقل نجاحًا ، مع أساليب جعلتها ممكنة. وهذه النسبة العالية من الخسارة قد لا تهم فعلا فى بيئة تعلو فيها الإرادة حيث بقاء الفن الشعبى غالبًا ما يكون **raison d'être** فى التعبير الفنى ، وحيث تكمن أهمية مثل هذا التعبير ليس فى ذاته ولكن فى تلك المعتقدات والاحتياجات التى تلهمه، تلك القوى الحيوية التى تدعم وتوحد جوانب الثقافة المختلفة . وفى مثل هذه البيئة فإن كل إبداع فنى يساهم فورًا ومباشرة فى الطقوس التى تؤكد بقاء وسلامة الفن الشعبى وربما يستغنى عنه عن عمد على الرغم من أنه ما زال جديدًا - **إلا إذا كان له أهمية مستمرة كجزء من الطقوس**. وفى مثل هذه البيئة فإن أى تطورات فى الشكل والأسلوب تعبر عن نفسها ببطء. ومع ذلك يقع التطور العضوى كما يوضح تاريخ الفنون المسرحية فى مختلف الثقافات والمجتمعات ، فى غياب أى دليل ربما تفترض بأن التطور العضوى هناك سوف يستمر لكى يكون فى الفن الدرامى الأفريقى إذا ما سمح له بأن يتبع اتجاه قوته الدافعة. وهذا لم يكن ، مع ذلك ، بسبب تداخل قوى مشتتة جدًا من خارج القارة.

والآن ما هى القوى الهامة التى دعمت ووحدت جوانب الثقافة الأفريقية المختلفة ، ما هى المعتقدات والاحتياجات التى ألهمت الدراما البدائية والشعائرية

فى المجتمعات الأفريقية ؟ ولقد أشرنا بالفعل إلى بعضها ، ولكن أهمها كانت أنظمة المعتقدات والتى ، وحتى وقت قريب ، كانت تربط بين البشرية فى السابق وفى الحاضر وبين العالم الحى للصخور والمياه والنيران والرياح والنبات والحيوان والشيطان والآلهة ! وهذه وفوق كل هذا كانت أنظمة بذلت قوى غزو الحلفاء أقصى ما لديها لكى تدمرها .

وعندما تقول إنه حتى وقت قريب جداً كانت الحياة الأفريقية تتحكم فيها بشدة أنظمة معينة من المعتقدات الدينية ، فإننا لا نعنى بالضرورة أن عملية التغير السريعة الآن والملحوظة فى كل مكان فى أفريقيا لها أصول حديثة. وعلى العكس ، فإن ما نشاهده ليس مجرد تغيير ولكن انهيار ، نتيجة متراكمة لأكثر من ٥٠٠ عام (فى بعض الأماكن) من خضوع الثقافة الأفريقية لأكثر أشكال السيطرة والاستغلال قسوة. وهذا يعتبر انهيار ليس فقط لأنظمة المعتقدات والعبادة ولكن أيضا لأنظمة الممارسة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وأنظمة التكنولوجيا، وأنظمة الاتصال اللغوية وغير اللغوية. وبالنسبة للافتراض الذى يفسر ديناميكيات التطور الدرامى . فقد نقول أنه مع التأثيرات المرغوبة لأول ثلاثة ظروف ضرورية لتطور أشكال الفن الدرامى الطبيعية والتى كانت بطيئة بسبب غياب الظرف الرابع ، فإن عملية النمو كلها قد توقفت فى بعض الأماكن ، فى أماكن أخرى تم الغائها من خلال مجئ قوى الاتجاه المعاكس فى الظرف الخامس. وهذه القوى كانت تحولا فى الديانة المسيحية ضيق الأفق، واستغلالا اقتصاديا مدمرا للروح، وقهرا سياسيا لا يرحم والأشياء المصاحبة الثقافية لكل

هذه وأهمها التراكيب الاجتماعية الجديدة المستوردة من أوروبا، وكانت الحالة التى فرضها نوع من الاستعمار المفسد فى بعض أجزاء أفريقيا ليس أفضل من العبودية الفكرية والجسدية.

- إن قصة الصدمة معروفة جيدًا، ولذا فلا داعى لذكر التفاصيل هنا. غير أن الامتزاج الثقافى الناتج ، حيث يستطيع المرء رؤية أى امتزاج غير الارتباط، لم يكن دائمًا بدون بعض الفضائل ، على الرغم من أن الموقف النهائى صعب تقييمه. وبقدر الاهتمام بنمو الفن الدرامى ، ومع ذلك ، فربما نقول أن تأثير القرون القليلة الماضية لأوروبا على التعبير الأفريقى كان ممزقًا بدرجة كبيرة.

- وفى هذه المرحلة يمكن أن نذكر شكلين دراميين ، على الرغم من نتيجة إمتزاج العناصر الأفريقية والأوروبية. وهذه هى فريق الحفلات الموسيقية الغانى وأوبرا الفنون الشعبية النيجيرية.

- ولقد ظهر فريق الحفلات الموسيقية لأول مرة فى سكوندى خلال منتصف العشرينيات كنوع ساخر من التسلية. وقد صمم بوب جونسون، والذى ابتدع هذا الشكل فى مناهج الحفلات الموسيقية بينما ما زال طالبا، صمم أن يبقى معه بعد انهاء دراسته، وسريعا ما نال شعبية كبيرة لنفسه ولفرقته المكونة من ثمانية وهم يجوبون المدن فى غرب غانا. ومن أيامه الأولى كان الشكل يحمل علامات التأثير الأمريكى التى لا تخطئها العين من خلال الجاز وعناصر ملابس التمثيل والمكياج المستمدة بلاشك من عروضه الكوميدية الزنجية فى ذلك الوقت. وبحلول ١٩٣٠

تناقص عدد فريق المغنيين إلى ثلاثة ولكن اثنين من البوب : بوب جونسون وبوب أناس استمرا فى الازدهار. وفى عام ١٩٣٧ ، وبعد أن انسحب زميلاه من الفريق، اضطلع بوب جونسون بدور ديك توربين ودادسون ، والآن وبعد أن اتخذ الفريق الجديد لنفسه اسم Axim Trio ، عزز علاقاته مع حياة الترف الشعبى الغانى من خلال التجوال فى نيجيريا مع فريق Cape Coast Sugar Balaies Light Orchestra ، والذى كان يعد أفضل فرق الرقص فى غانا. ولقد كان فريق **Axim Trio** هو الشكل المعروف من أواخر الثلاثينيات حتى الأربعينيات. وكانت هذه الفترة هى أهم فترات أعضاء الفريق الكوميدى الثلاثة : بوب جونسون كمهرج، وديك توربين فى دور أليك الذكى ودادسون فى دور فتاة كارولينا، والتى أبدعها فى الأصل هاتون (العضو الثالث فى أيام الأخوين بوب)، وقد تطورت إلى دور لأمرأة غانية حديثة متكلفة جدًا ، يلعبه دادسون أثناء فترة فريق Axim Trio - أما الآن فقد أخذ الدور صفة الواقع لفتاة من مدينة غانية حديثة نصف متعلمة ، ولكن لا يزال له تأثيره على الجمهور.

وبمرور السنوات ومع ذلك ، وضخ دماء جديدة فى الشكل مع وجود فرق أخرى أكبر بها فنانون من مدن تشتهر بزراعة الكاكاو فى غانا، فإن فرقة الحفلات الموسيقية (أحدث اسم للشكل) اكتسبت الشخصية الغانية . وهذا معناه أنه على الرغم من أن اللغة الرئيسية هى الآكان، فقد تظهر أى مقتطفات من أى لغة أخرى مستخدمة فى غانا وذلك فى الحوار والأغنيات كلما تطلب الأمر، وملابس تمثيل واقعية تعكس شخصية غانا الحديثة وتدور الموضوعات حول غانا

مثل مزارع الكاكاو المسن الذى يتزوج من فتاة صغيرة من المدينة ويحصل على ركوبة لأجل نقوده ، والرئيس ومن حوله المخدوعين من قبل السياسى الفاسد مع وعود بمشروعات تنمية فى الحى الذى يقطنونه ، والفتاة الصغيرة التى تتزوج رجلا ذكيًا من المدينة وذلك عكس رغبةوالديها فقط لتكتشف فيما بعد أنها قد تزوجت من شخص لا وظيفة له. والعمل يدعم الغناء والرقص بمصاحبة موسيقى الفرقة فى التراث المترف على الرغم من أن ما يذهب للموسيقى الشعبية يفيد الممثلين ، وكما هو متوقع تؤدى الأدوار النسائية بنوع من الصوت العالى المدعم. وعلى الرغم من استحسانها الكوميدى فإن الفرص وراء أغلب المسرحيات هو غرض تعلميى مع الاعتماد على السخرية ، وعلى الرغم من أن المسرحيات تستمر لساعات ، فإن فرقة الحفلات الموسيقية تشكل ربما أكثر الأشكال ديناميكية وشعبية للمسرح المعاصر فى الدراما، حيث بدأ يشغل اهتمام عامة الشعب الغانى بطريقة جادة، من خلال برنامج تسلسلى للكوميديا الساخرة بعنوان **Osofo Dadzie**. تعويذة غباء اجتماعى من خلال الضحك الساخر؟ وهل يشير هذا إلى بزوغ فجر يوم جديد من الصحة العقلية ؟

– إن أوبرا الفنون الشعبية النيجيرية ، والتى ترتبط بأسماء مثل هيوبرت أوجاند، كولا أوجانمولا، ولا بيدو، هى شكل من الدراما أكثر علمانية من حفلات التنكر، بمعنى أنه بالرغم من أن الموضوعات تشتق غالبًا من الأساطير وتحمل قدرًا كبيرًا من العاطفة الدينية ، فإنها تهدف فى الأساس إلى التنمية. وإننى أعتبرها أكثرها تطورًا مع ذلك، حيث إنها لا تجمع فقط بين عناصر عديدة،

ولكنها تكشف أيضًا عن تركيب أو حبكة روائية أكبر، وتمثيل شخصيات أرقى- وأكثر إثارة بسبب متطلبات الموضوعات الأكثر تعقيدًا ، والتناقض والصراع الدرامى الأشد اللذين تحققا من خلال الحوار والرقص ، ومن بين كل هذا ، العمل المتسم بالمحاكاة الأكثر تأثيرًا وتمثيل الشخصية. إن ملابس التمثيل كما هو الحال فى مسرحية أوجامولا **The Palm Wine Drinkard** ومسرحية **Labido Oba Koso** غالبًا ما تكون متقنة وتعطى انطباعًا. وخشبة المسرح التى تعرض عليها تستغل جيدًا ، حتى أنه من على بعد يظل انتباه الجمهور مركزًا على العمل والذى يتطور من خلال الحوار الحى فى يوروبا وتدعم الطبول والغناء الجماعى والرقص المتناسق جيدًا أسلوب التمثيل المسرحى. وعلى الرغم من أن الفرق كانت متجولة ، فإنها استطاعت أن تحمل معها معدات اضاءة معقولة والذى مكنها من تقديم العروض ليلاً ، وكانت تحمل أيضًا دعامات ووحدات مشهدية لخشبة المسرح من المستويات المتعارف عليها ، وكل هذا استخدم بفعالية . ولكن وكما أرى الأمور ، فإن قلب هذه الأوبرا يكمن فى العمل الإنسانى ، والذى يبقى على الجمهور منغمسا للغاية.

وبالنسبة لما تستحقه، فربما نأخذ بالملاحظة التى تقول أن فرقة الحفلات الموسيقية وأوبرا الفنون الشعبية قد تطورتا فى منطقتين أفريقتين حيث ، وعلى الرغم من اتلاف تجارة العبيد ، إلا أن الحياة والمؤسسات الطبيعية للناس ظلت بشكل معقول كما هى تحت السيطرة الأوروبية. ووراء هذه الملاحظة العامة ، يمكن للمرء ملاحظة أيضا كيف يبدو الشكلان وهما يعكسان شخصية

مجتمعاتهما فيما يتعلق بالتأثير الغربى على أشكال التعبير الفطرية لكل مجتمع. وبينما كانت فرقة الموسيقى الغانية تميل للاتجاه بشدة نحو الكوميديا السطحية حتى وقت قريب واستغرق الأمر منها أكثر من ثلاثين عامًا لكى تطور شخصية غانية حقًا ، فإن أوبرا الفنون الشعبية النيجيرية كانت منذ البداية ترتكز فى الأساس إلى الحياة الشعبية (يوروبا) النيجيرية وكذلك إلى الأسطورة والموسيقى والرقص والشعر كما يلاحظ فى الترجمة الإنجليزية التى ظهرت فى شكل منشور. ونحن نعلم أن الحياة النيجيرية والمؤسسات الدينية كانت تميل إلى مقاومة النفوذ الغربى. ومما يدعو للسخرية مع ذلك أنه يبدو أن الأحداث بدأت تتجاوز أوبرا الفنون الشعبية وربما الأساطير القديمة لم تعد تصبح كافية الآن، وربما ستحتاج أوبرا الفنون الشعبية لأن توجه نفسها أكثر وأكثر نحو كلية الموقف النيجيرى اليوم وعلينا أن نرى كيف سيستجيب هذا الشكل الشعبى والفنى للتحديات التى تفرضها ظاهرة المادية السريعة والتى تبدو أنها قد استحوذت على أساسيات المجتمع النيجيرى فى السنوات الحديثة.

وقد يقال أن فرقة الحفلات الموسيقية وفرقة أوبرا الفنون الشعبية، مع ذلك ، يقعان خارج الاتجاه السائد فى الدراما الأفريقية المرتبطة بأسماء مثل ايزمون من سيراليون وايدو ، وسوشرلاند من غانا، وسوينكا وبيير كلارك وهنشو وروتيمى من نيجيريا ، وسيروماجا وروجاندا من أوغندا، ونجوجى واثيونجو وواتتيه من كينيا ونيكوسى من جنوب أفريقيا . وقد حاول بعض هؤلاء خاصة سوثرلاند وسوينكا أن يبقوا على نوع من علاقة العمل مع الفرق الأكثر تقليدية

فى بلادهم ، واستخدموا أيضًا أساليب تمثيل مرتبطة أكثر بهذه الفرق. وككتاب مسرح ، مع ذلك ، فهم يمثلون الجيل الجديد من الدراما الأفريقية والتى تخاطب جمهورها بالانجليزية وتمتلك روح العالمية . ولكن ما هو أكثر أهمية ، فإن هؤلاء المسرحيين يختلفون جدًا عن الفنان التقليدى والذى كان اهتمامه فى الأساس نحو الفن الشعبى . ولا يهم كم كان هو موهوب الفنان التقليدى ، ولكنه كان يميل لأن يرى نفسه كآلة فى هذا الفن ، وعرية تعبير بلا أى ادعاء فى التأليف غير الفن الشعبى الذى كان يخدمه. وحتى عندما عرف عنه أنه مبدع العمل - سواء كان أغنية أو رقصا أو قصة - فقد كان يبدو أنه يحترم حق الفن الشعبى فى المساهمة فى التأليف من خلال تعديله فى العرض المسرحى. ولكن هؤلاء المسرحيين الأفارقة "الجدد" المذكورين هنا وآخرين قد يخطرون على البال، يغلب عليهم طابع الفردية فى الأساس مع فخر فى جهودهم الفردية، وأفكارهم الفريدة، ووحدتهم الفنية وانجازاتهم. وهذه الفردية ليست دائمًا مسألة اختيار شخصى متعمد : ولكن يفرضها عليهم نفس الواقع الاجتماعى والذى يعملون فيه الآن. إن ادراك هذه الحقيقة يجلبنا وجهًا لوجه مع أحد أكثر الجوانب اثارة فى المشهد الكتابى المبدع فى أفريقيا الآن، وهذا مأزق الفنان الفردى والذى يتسم بالدافعية فى التفكير الفريد والتعبير والذى مع ذلك ، عليه أن يحاول وأن يستجيب للنداء العام "بالعودة إلى جذوره الأفريقية". وهذا النداء موجود بشكل طبيعى فى أفضل اهتمامات الفن الأفريقى ولكن يبدو أن يتطلب منا أن نغفل الواقع الاجتماعى للفنان الأفريقى اليوم. وبالنسبة للكاتب المبدع والمسرحى، فإن

أحد تضمينات هذا النداء أنه يقبل أن يعود إلى المواقف وأشكال الفكر المبدع الذى يتمشى مع الواقع الاجتماعى للفن الشعبى والذى من المحتمل أن يتوقف سريعًا بالنسبة له ، سواء كان يحبه أم لا . وبلا شك فإن بعض المسرحيين والفنانين سوف يكونوا قادرين على الاستجابة بشكل ثابت لهذا النداء، ولكن لا يجب أن نتوقع هذه الاستجابة فهم جميعًا ، لأنه كنداء عام لا يبدو أنه يرتكز على رؤية كافية بالتركيب المعقد الشديد للقوى الجديدة التى تبدأ التقليل من الإبداع الفنى فى أفريقيا الآن. وتتضمن هذه القوى عدم الإيمان بالسحر والشعائر الدينية، والرفض الايجابى للحكمة الشعبية، علم نفس جديد فرضته المنافسة على التحديث والتصنيع واقتصاد الدفع الذى لا يرحم وأخيرًا الايمان المتزايد بالتكنولوجيا. ويبدو لى أنه إذا أصرت مجتمعاتنا الأفريقية على الذهاب فى نفس طريق المجتمعات الغربية، عندئذ سوف تزداد هذه الفردية الدافعة، وتؤدى إلى نوع من الاحساس المشتت الذى نلاحظه الآن فى المجتمع الغربى مع ما يلازمه فى نوع الدراما التى يدينها نيكوسى وينسبها ببساطة إلى فشل كتاب المسرحية فى الغرب. وعلى أى حال، لابد أن نسأل أنفسنا بجدية عما إذا كان المسرحيون الذين يدينهم نيكوسى ليس لهم صلة بالأمر كما يقول.

وهو نفسه كاتب مسرحى ومؤلف لمسرحية مشهورة لمعالجتها التى تتسم بسعة الأفق للصراعات الموجودة فى عنصرية أفريقيا الجنوبية - وهو موضوع يرتبط جدًا بمعالجة الغلو فى الوطنية ، ولدى نيكوسى بعض الأشياء المثيرة ليقولها عن الاتجاهات فى المسرح الأفريقى اليوم ، فى المقالة المشار إليها. وبينما يتفق المرء

بشكل عام مع معظم ما يقوله ، وعلى الرغم من حماسه الصادق بالنسبة لنوعية تنافس التقديم وكل الأشياء الجيدة التى يمكن أن تقدمها الدراما الأفريقية التلقائية ، يبدو لى أن اهتمام نيكوسى موجه أكثر نحو العوامل الخارجة المثيرة وليس **روح الدراما، طبيعة التجربة التى يجب أن يساعدنا المسرح فى انجازها.**

واعتقد أن النقطة الأولى التى لابد أن نستوعبها أنه إذا كانت الدراما فى الأساس إلهة ، فهى تعبر عن نفسها بطرق عديدة وأشكال كثيرة وأصوات متعددة. والنقطة الثانية هى أن هذا التعبير والتى قد لا يشكل أى شىء سوى الملل الشديد بالنسبة لأحد الحجاج ، قد يكون جوهر التنزيل بالنسبة لآخر ويلمس ما بداخله والذى يمكنه من إنجاز الاتصال مع آلهة الضريح. ولذا يبدو لى أن ما يهم فى النهاية ليس كيفية تعبير الآلهة عن نفسها ولكن **درجة استعداد خضوع الذات التى يجلبها معه الحاج إلى الضريح وكم القوة الروحانية التى يجلبها قساوسة الضريح لكى يسمعونها عند طقوس الألهة**. وهذا يفسر بدرجة كبيرة المتعة الشديدة التى يحصل عليها كثير من البالغين الناضجين مما يرفضه بعض البالغين الآخرين مثل مسرح البانتومايم أو السبب فى أن تتمتع فرقة الحفلات الموسيقية باعجاب كبير عند بعض الناس "من ذوى التعليم العالى"والذين لا يتأثرون بشكسبير.

إن الدراما البدائية والشعائرية فى أفريقيا التقليدية يمكن أن تفيد الناس لأنهم جلبوا إليها فكرا مستعداً للإيمان بقوة تأثيرها. ونظرًا للشخصية المتجانسة

فى المجتمعات الأفريقية التقليدية وأيضًا بسبب شيوع الخرافات والمواقف والتوقعات والتى هى سمات شائعة بين أعضاء هذه المجتمعات فى حياتهم اليومية ، فإن معظم الناس فى كل مجتمع يمكن أن يستفيدوا من نفس نوعية الدراما – وهى حقيقة أكدتها مرة أخرى العلاقة المباشرة بين الدراما وبين مخاوف وآمال ومعتقدات المجتمع. ويجب ألا ننسى ، مع ذلك ، أن الانفصال والانقسام فى الشكل الذى يميز الحياة المعاصرة مع ضغوطها التكنولوجية والاقتصادية والأيديولوجية المتزايدة تعتبر جزءًا من الحياة الأفريقية اليوم كما كانت الإشارة للعصر القديم وروح الأجداد فى الماضى، ولا يمكن التغاضى عنها باعتبارها لا تتصل بالمسرح. وإذا كانت ضغوط الحياة المعاصرة تبدو أنها تصعب الأمور على الناس لكى يقتربوا من آلهة الدراما بنفس الرغبة التى كانوا يستسلمون بها والتى كانوا يستطيعونها فى الأزمنة القديمة فإن العلاج يوجد، فى رأيى، فى عدة أشياء يستطيع القساوسة فقط أن يوفروها – بعيدًا عما أصفه بالصلة الإجبارية لموضوعات الدراما الجديدة : إن قساوسة الضريح لابد أن يحضروا لعبادة الإلهة فردية الهدف، وثبات الإيمان ، وصفاء النية ...... غير مشكوك فيه للشعائر. وإذا تسلحوا بمثل هذه الصفات ، فإن باستطاعتهم أن يحولوا تقريبًا أى دراما إلى عمل سحرى.

– وفى المسرح الحديث، من هم القساوسة ؟ ليسو هم المخرجين ، ولا مديرى المسرح ولا حتى المسرحيين بنصوصهم، ولكن من يقوم بتمثيل الشخصية – الممثلون الذين فى سلطتهم تكمن فى الأساس القدرة على ايصال الإرادة ، ونفوذ

الآلهة على العباد، وهكذا تغرس فيهم حالة من الانغماس العقلى والعاطفى العميق من خلالها يستطيع المسرح بمفرده أن يساعد روح الإرادة التى تأتى إليه من أجل إنجاز قوة جديدة وهدوء وصحة عقلية.

– وبالنسبة لى فإن هناك ثلاثة أعداء مدمرين للمسرح . وأول عدو هو العقلانية الزائدة ، والذى ليس نفس التفكير الزائد. إن مصطلح العقلانية هنا يتضمن كل ما نلجأ إليه لكى نهرب من الموضوع الرئيسى ونتجنب الحقيقة المدهشة. وهو يتغذى على الخوف من المتوسط، سواء عقلانيًا أو جسمانيًا أو عاطفيًا ، وفى المسرح يكشف عن نفسه من خلال الافتقار لإرادة تسليم النفس البشرية كلها لسحر الدراما ، وهو تسليم يتضمن تحديدًا كاملاً أو شبه كاملاً للموضوع – سواء فى دور الممثل كأحد أفراد الجمهور – مع نبض وإيقاع وهدف الدراما. ومثل هذا التحديد الكامل ممكن فقط بالنسبة لمن يؤمنون بالقوة الشافية للسحر ربما. ولكن لا يمكن للدراما والمسرح أن يكون لهما أى تأثير ولا يمكن أن يعيشا بدونه. وعدم وجوده لا يرجع بالضرورة إلى الجهد المتعمد لكى نكون "عقلانيين" وغالبًا ما يكون نتيجة الرضا من جانب الممثل والجمهور ، وغالبًا أكثر ما ينشأ عن الجهل الشديد بإمكانيات الدراما والمسرح، جهل فى جزء منه نتيجة "للتعليم الجيد" والذى يساوى المسرح بأى مشروع آخر فى الملكية الاجتماعية. وحيثما فى المسرح الأفريقى يعبر هذا الاتجاه نحو العقلانية الزائدة عن نفسه ، فربما يكون المرء متأكدًا أنه تراث من أوروبا.

والعدو الثانى للمسرح هو الميل نحو تقليل الدراما إلى حد مجرد التسلية، والذى يعتقد نيكوسى أنه جوهر الدراما الأفريقية التقليدية . ورؤيتها هكذا، تتحول الدراما سريعًا إلى شىء ما يقدمه الآخرون لنا، من الأفضل مقابل رسوم ، بدلاً من كونها شىء يساعد فى إبداعه لأنفسنا من خلال المشاركة الايجابية، تمامًا بالضبط مثلما يتشارك المؤمنون فى العبادة وهكذا يحققون التقوية. ولذا يأخذ الجمهور مقاعدهم المريحة فى المسرح بعد عشاء جيد فى الخارج أو لأنهم يريدون أى شىء آخر يسليهم ، وينتظرون الممثلين لكن يعطوهم ما يستحقونه من نقود مقابل تلك التسلية. والتسلية بالنسبة لهم تعنى أى شىء يرضى خيالهم ويشبع غرورهم أو يساعدهم على أغلاق عقولهم عن واقع الحالة الإنسانية المرير. ولذا فقد أجاب أحد مخرجى مسرحيات شكسبير عندما سأل فى إحدى عواصم أفريقيا والتى سوف تظل مجهولة عن السبب فى اختياره هذه المسرحية دون سواها "ببساطة لتسلية جماهير مدينتنا" والآن قد يتساءل المرء ما هو نوع التفسير الذى يهدف إليه الممثلون فى هذه المسرحية **Othello** أو ربما لا يستحق أن يسأل مثل هذا السؤال فى أفريقيا؟

وفى أسوأ الحالات فإن هذا الميل الذى وصفناه يمكن أن يتطور إلى استحواذ مع الشكل المادى للأشياء فى المسرح ويجعل الممثلين والمخرجين والمسرحيين يضيفون أهمية غير مستحقة للجوانب السطحية من الدراما والمسرح، تجهيزات خشبة مسرح مشهدية ، وملابس تمثيل تسطع ، وإضاءة شديدة ومؤثرات صوتية والتى فقط تشتت الانتباه عن العمل الدرامى الذى يتم عرضه من خلال المظاهر

المتعددة لتمثيل الشخصية ، والذى هو قلب الدراما . وعندئذ تصبح الدراما عرضًا، مجرد مشهد وتفقد الكثير من قوتها فى مساعدة عدد أكبر من الناس لكى يكتشفون فيها وسيلة اتصال مع القوى التى تسيطر عليهم سواء كانت بشرية أو حيوانية أو ميكانيكية أو نفسية أو فوق الطبيعية. ويتكون الاتصال مرة أخرى فى استسلام الذات، وفى التوحد مع هذه القوى ومن ثم السيطرة عليها والوصول إلى اتفاق معها أو عمل تعويذة لها .

– أما العدو الأخير للمسرح ، والمرتبط جدًا بالعدوين السابقين، فهو الميل نحو ظاهرة التجارة. ومن ثم فإن وجهة النظر التى تقول بأن الدراما والمسرح يجب أن يتم تسويقهما تلقى رواجًا أكبر وأن الدعاية وزيادة المبيعات يحتاجان إلى تكاليف، وهذا فى النهاية ينتقل إلى الجمهور ، مع نتيجة مؤداها أنه فى المجتمعات حول العالم فإن الأشخاص ذوى الدخول العالية فقط هم الذين بإمكانهم تحمل تكاليف الذهاب للمسرح الحى الحقيقى. وفى الوقت ذاته ، وفى أفريقيا ، وعلى الرغم من الضجة العالية التى تثيرها الحكومات فيما يتعلق بالحاجة إلى تطوير الفنون والثقافة ، فإن هناك جدلاً بأنه لا يمكن توفير المال من ميزانية الدولة من أجل المسرح لأنه ليس عملاً منتجًا. ولذا يصبح الفنان المسرحى هو الضحية ، فى هذه الأحوال ، ضحية المنتج المتعطش للربح والذى يسعى لتزويد السوق السياحى بأعمال تتسم بالمحاكاة عن الرقص والدراما الأفريقية وليس منها فائدة– وهى أعمال من خياله الهزيل التجارى – معتقدًا أنه بهذه الطريقة يكمن خلاص المسرح الأفريقى.

إن الإغراء يتمسك المرء بتفضيله الخاص فى المسرح باعتباره أكثر شىء يرغبه من الصعب تجنبه ، ومع ذلك فمن السخرية بالنسبة لأى فرد اعتناق فكرة أن أى شكل واحد من أشكال المسرح هو المرغوب أكثر بالنسبة لأى مجتمع أفريقى معاصر. وكما أشرنا فى السابق فإن المسرح يكشف عن نفسه بأشكال متعددة وعشاق المسرح يجلبون إليه انشغالاتهم. واترك كل رجل يتصل بما يجذبه أكثر طالما هذا الاتصال عميق وذو معنى وطالما يحاول أناس المسرح باستمرار خلق وتعزيز هذه الظروف والتى تجعل مثل هذا الاتصال ممكنًا من أجل الأعداد المتزايدة دائمًا فى المجتمع.

وهكذا لا يهم كثيرًا سواء كانت كوميديا أو تراجيديا أو سخافة فهذه مجرد أشكال مختلفة تحددها طبيعة الموضوع والوعى الدرامى اللذين يراد توصيلهما ، سواء كانت تعبيرية أو طبيعية أو رمزية - فهذه مجرد أشكال أسلوبية تستخدم لإعطاء تأثير أكبر لرسالة ممثل الشخصية وتساعد فى خضوعنا للشعائر الدرامية ، وسواء كانت ضوء شموع أو ضوء نهار - فهذه ليست أكثر من مجرد حيل ملائمة يلجأ إليها الفنان المسرحى لكى يعطى تعريفًا معينًا للتقديم الدرامى ومن ثم تقوية التجربة المسرحية . وللحقيقة فإن كل هذه لها صلة بالمادة ولكنها ليست هى المادة ، مادة المسرح - فالمادة هى الخوف الذى تحاول السيطرة عليه ، والقوى المعادية التى نستعطفها والفراغ الروحى الذى نحاول أن نملأه وجروح العقل التى نحاول علاجها، والفرحة الجماعية التى نحاول أن نتقاسمها، والتقمص العاطفى الذى نحاول ترسيخه مع عالم الأشياء الحية والجامدة حولنا:

هذه هى الخبرات التى يكتسبها الناس المخلصون للدراما والذين يذهبون للمسرح. إن هذا السعى مشابه لأداء العبادات ، وحتى يكون للعبادة أثرها ، فإن العابد عليه أيضًا أن يحضر معه الإيمان بآلهة الضريح ، والفهم والتعاطف للطقوس ، والاستعداد لتسليم نفسه تمامًا لإيقاع الخدمة . إن الدراما تتطلب كل هذه الأشياء من هؤلاء الذين يريدون حقًا أن يشاركوا فيها.

إن أكبر نقاط الضعف فى المسرح الأفريقى المعاصر الناشىء ، بالنسبة لى ، ليس أنه يحاول تقليد المسرح الأوروبى - كما يحاول البعض أن يجعلنا نعتقد (مع أن المرء على حق عندما يتشكك فى مثل هذا التقليد) ولكنه يفتقد إلى عنصر ربما يتوفر جدًا على خشبة المسرح الأوروبى : الممثل المقنع والتركيز والنظام مثل المشتركين فى حفلات تنكر **Egungun** وراقص **Porro** . وإذا أردنا أن نتشاجر مع مسرحنا الأفريقى المعاصر فدعنا نوجه غضبنا نحو ظاهرة الهواة المفرطة فيه وافتقاره إلى النظام والاحساس بالهدف وتخبطه من أجل بعض بعض الدولارات من تحت ترابيزات مشغلى الرحلات.

وأخيرًا ، ومع ذلك ، يبقى السؤال : فى أى اتجاه يتحرك المسرح الأفريقى ؟ إن التأثير القوى للنفوذ الأجنبى خاصة فى المدن والمعدل السريع للتغير فى المواقف نحو الفن الدرامى واختيار واستخدام اللغة والعمل ، ووقت الفراغ وأشياء أخرى - كل هذا يجعل من الواضح أن الحركة تجاه المسرح التجارى سوف تستمر إلا إذا تم وقفها عن عمد وبشدة. ومن ناحية أخرى، فإن المؤثرات السلبية

للتليفزيون والسينما على المسرح كتجربة جماعية والتى تدين بأقصى قوتها للمواجهة الجسدية لممثل الشخصية والجمهور (ووجود تجربة مشتركة ممكنة) قد لا يكون من السهل ايقافها. وبينما يقع الناس بشكل أكبر فى مصيدة البناء الصناعى والاقتصادى الواسع الذى تشيده الشعوب الأفريقية ، فربما يفقدون قدرتهم أو رغبتهم فى أن يتقاسموا فرحتهم ومخاوفهم من خلال المسرح .... وهذا هو التناقض فى موقفنا المعاصر، أن الأنظمة غير الشخصية التى وضعناها تميل نحو دفعنا أكثر وأكثر إلى داخل أنفسنا ، بعيدًا عن الاتصالات الروحانية والإنسانية التى فى الحقيقة ، نحتاجها أكثر. وباستطاعتى رؤية فقط وسيلة واحدة للخروج من هذا الموقف المخيف وهو أنه إذا كان فنانو المسرح الجديد باستطاعتهم تطوير فلسفة الوجود التى تساندها قيم انسانية أكثر، والتى سوف تحل محل المادية المدمرة فى عصرنا وتجذب الناس نحو المسرح مرة أخرى كأحد الأنشطة القليلة جدًا التى من خلالها قد يشاركون تمامًا فى طقوسه المغذية للحياة بنفس طريقة القيم التى ألهمت الدراما الدينية والسحرية ، فى كل من أفريقيا التقليدية وفى الثقافات الأخرى التى نعرفها. ومما يدعو للتناقض أنه لكى تحقق هذا ، لن يكفى العودة إلى "الجذور التقليدية" فسوف تحتاج بالتأكيد إلى فهم القوى الجديدة التى تهدد مجتمعاتنا ، الأشياء التى تخيف وتفرح شعوبنا، وسوف نضطر للبدء فى التفكير وفقًا للنماذج الأصلية فى العلاقات الإنسانية المختلفة عن النماذج الناشئة ، وسوف نحتاج إلى أساطير متصلة جديدة، ولكن ربما أهم ما فى الأمر، أننا سنحتاج فنانين كرسوا حياتهم حقًا لمفهوم المسرح الذى تعرضنا له هنا.

كما أرى الموضوع الآن ، فإن هناك على الأقل تعزيتان بالنسبة للمسرح الأفريقى الجديد. الأولى هى أنه باستطاعته احتضان عدد لا ينتهى من الأشكال والتجارب، حتى أنه إذا ما كان هناك فنانون مخلصون يعملون فيه، فسوف يكون باستطاعته التوفيق بطريقة متساوية بين العدد اللانهائى من التوقعات التى تبدأ فى الظهور فى مجتمعاتنا الأفريقية . ولكن تحديد التوقعات التى تستحق أخلاقيًا وجماليًا الاهتمام بها لن يكون سهلا، وليست الاجابة عند أى شخص واحد. والتعزية الثانية هى أنه إذا كانت الدراما ترتقى بشكل جدى وخيالى فى مدارسنا وجامعتنا فهى تستطيع تحريك الوعى الذى تحتاجه أجيالنا القادمة لكى ينمو حبهم للمسرح وتعاطفهم مع كل الأشياء الخيرة التى يستطيعون تحقيقها من خلاله لأنفسهم ومجتمعهم بشكل عام. ويبدو لى مع ذلك أن أكثر المجالات الواعدة لتطوير الدراما الحية وبرامج التدريب وغرس الإحساس العميق بإمكانيات المسرح ، يكون فى مؤسساتنا التعليمية خاصة تلك المعنية بتخريج المعلم . وبالمعنى الجاد ، فإن معلمى الدراما والشباب الذين يعلمونهم لابد أن يكونوا أفضل ما لدينا من آمال بالنسبة للتقاليد المسرحية ذات المعنى والجديدة فى أفريقيا.

بابا توند لاوال

التراث الأفريقى للفن والعرض المسرحى الأمريكى الأفريقى

- إن مصطلح "أمريكى أفريقى" يعكس ثنائية تجربة السود فى أفريقيا الشمالية ، ويشير إلى ما وصفه دوبوا بأنه **وعى مضاعف** ، بمعنى الإحساس يكون المرء أفريقيا وأمريكيا فى الوقت نفسه "روحان وفكران ونضالان لا يلتقيان، ومثلان يتصارعان فى جسد أسود واحد" إنه تداخل ديناميكى للقديم والجديد - الماضى والحاضر . وكما يدعى رون هارتفيلد.

إن تجربة الشعوب الأفريقية فى أمريكا تغلب عليها بشدة صفة النظر للوراء. وإذا لم ننظر للوراء فلا يمكننا أن نعرف من نحن. إن الرحلة اللااختيارية من أفريقيا ، وممر المتوسط المخيف، وتشتت العائلات ، وأنظمة اللغة والممارسات الطقوسية التى تضرب بجذورها فى الرأى الواحد الجماعى، وانفصال الأمهات عن أطفالهن والعروسات عن عرسا لهن - كل هذا ساهم فى اهتمام أمريكا السوداء بماضيها. وفى بحث (كل من الكتاب والفنانين الأمريكان الأفارقة) وترسيخ الصلات بين هذين التيارين تكمن رابطة الكثير من الفن الأمريكى الأفريقى.

إن الجذور الأفريقية لهذه الرابطة يمكن أن تعود إلى عصور ما قبل التاريخ وتتضح فى الحفريات الصخرية والرسومات الموجودة فى كل أنحاء القارة

الأفريقية. وهناك بعض الأمثلة (من ناميبيا فى جنوب غرب أفريقيا) والتى يعود تاريخها إلى ٢٧٠٠٠ عام قبل الميلاد ، على الرغم من أن العديد منها قد تكون أقدم بشكل أكبر. والتأكيد فى الفن الصخرى ما قبل التاريخ على زينة الجسد، والرقص، وارتداء الأقنعة والأشكال الأخرى من الاحتفال يوضح أن الفنون المسرحية والبصرية كانت جزءًا لا يتجزأ من الثقافات الأفريقية منذ فجر الوعى الإنساني.

- وبسبب أهميته الكلية فى الوجود، لعب الفن دورًا أساسيًا فى المجتمعات الأفريقية ما قبل الاستعمار - وما زال يلعب هذا الدور بدرجة كبيرة اليوم. وترجع العديد من علوم الكونيات الأفريقية أصل البشرية إلى عمل منحوت لإله خالق يحمل أسماء فنية مختلفة فى ثقافات مختلفة مثل آما (المنشئ) بين الدجون (مالي) **دايا** (مصمم الموضة) بين الجولا (ايبريا) ، **بوريبور**(النحات) بين قبائل الآشانتى فى غانا، **واليدا** (المنشئ) بين اليوروبا (نيجيريا) .... إلخ. ويعد إكمال النحت فإن الإله الخالق كان يبث فيه قوة الحياة (الروح) التى تعرف بـ **نياما** من جانب **الدجون** ، **du** بواسطة الدان ، **okra** بواسطة الآشانتى ، و **emi** بواسطة اليوروبا. وهذا يجعل الجسد البشرى نوعا من النحت الذى تدب فيه الحياة من خلال الروح. ومن ثم فإن **Ewe** غانا وتوجو يطلقان على الإنسان " **amegbeto** طمى مشكل حي" ويعتبر الفرد على قيد الحياة طالما تسكن الروح فى الجسد. إن انفصال الروح عن الجسد يؤدى إلى الموت عندما ,وطبقًا

للاعتقاد الشائع ، تعود الروح إلى الآخرة ، على الرغم من أنها قد تجسد كرضيع يبدأ حياة جديدة على الأرض. وبمعنى آخر فإن الفن يجعل الروح تكشف عن نفسها فى العالم المحسوس.

إن كثيرًا من الفن الأفريقى الفطرى يتعلق بالمفاهيم أكثر مما يتعلق بالوصف بسبب وظائفه الروحانية والاجتماعية. ودائمًا ما تكون الرأس هى الأهم فى أى شكل منحوت لأنها تعتبر مركز قوة الحياة، والتى بدونها لا يمكن أن يوجد الشخص. وقليلاً ما يتساءل الفن فى الديانات الأفريقية وهو يستخدم ليس فقط لتجسيد القوى فوق الطبيعة ولكن أيضًا للإشارة إلى القيم الهامة فى الوجود الروحانى والاجتماعي. وفى المستوى العلمانى ، فإن الهندسة المعمارية وتزيين الجسد وفنون الديكور جميعها تستخدم لإبراز التذوق والحالة النفسية والمكانة والنفوذ السياسي.

تمثيل الكلمة ، عزف الموسيقي، والشعور بالإيقاع :

بسبب الطبيعة التعبيرية والديناميكية للكلمة المنطوقة ، فإن العديد من الثقافات الأفريقية قد تجاهلت فن الكتابة حتى وقت قريب. وفى أفريقيا ما قبل الاستعمار ، كانت الأساطير والحكايات الشعبية والأمثال والتاريخ تنتقل شفهيًا من جيل إلى جيل بواسطة نقابات المؤرخين والشعراء المحترفين. ويعرف هؤلاء المحترفون بـ **griots** بين الماندى و **okyeame** بين الآشانتى و **arokin** بين اليوروبا و **bulaam** بين الكوبا فى زائير. وبالنسبة لراوى القصة أو الشاعر

المحترف فإن الخطابة تعتبر شكلا من أشكال العرض المسرحى. ولا يقف - المتحدث ثابتًا فى مكانه أبدًا ولكنه يؤدى الرواية مستخدمًا الإيقاع والمحاكاة والترنيمات. ويستخدم بعض رواة القصة حيلا متعلقة بالذاكرة. فعلى سبيل المثال يعزف الـ griots على الكوردفون والذى يطلق عليه **Kora** بينما يحملق عرافو الـ **mbudye** فى لوبا زائير فى ألواح خشبية تتعلق بالذاكرة وتسمى **Lukasq**. وفى مجرى تذكر الماضى ، وعلى أية حال، تحدث التغيرات ليس فقط فى تفاصيل القصة ولكن أيضًا فى طريقة النقل الشفهى ، وليست إعادة رواية القصة هى نفسها أبدًا ، فكل حكاية تكون فريدة من نوعها وتدعم بالأمثال والاستعارات والكنايات والتورية والعبارات المتناقضة. وأحيانًا مثلما بين قبائل ليمبا فى سيراليون وآكان فى غانا وكوت دى فوار واليوروبا وايجبو وايبيبيو فى نيجيريا فإن المساعدين أو أفرادا من الجماهير يقومون بترقيم الرواية بالأصوات أو كلمات الاستحسان ويحولون المناسبة إلى عرض مسرحى من نوعية النداء والاستجابة.

وترتبط الكلمة والصوت ببعضها جدًا فى أفريقيا لدرجة أنه تكاد لا توجد أحداها بدون الأخرى. ولا توحى الأعمال المنحوتة فقط بالأفكار والمثل ولكنها تستخدم أيضًا للتوسط بين الإنسان وعالم الأرواح، وتصبح بؤرة للتضحيات والإطراء والعرض المسرحى الراقص. وحقا فإن كل مناسبات الحياة الهامة - الميلاد والزواج والعمل والحرب والموت والعبادة - كلها يصاحبها أو يتم الاحتفال بها بالفن والموسيقى والرقص. والكثير من الموسيقى الأفريقية تتصف بالتأكيد

على الأصوات الملفوظة (والتى تتضمن الصيحات والنباح والصوت العالى وإخفاء الصوت وغناء النداء والاستجابة) والإيقاع (خاصة إيقاع الطبول) والإيقاع (المنتظم وغير المنتظم والمنقطع والمتعدد والمخلوط) وتأخير النبر والارتجال ، وبينما قد تتنوع أساليب الرقص من جماعة إلى أخرى ، فإن هناك ملامح مشتركة : جذع الإنسان المائل ، دوران الفخذ، التصفيق، الميل لأعلى وأسفل وللخلف وللأمام ، والحركات الدائرية التى تصاحبها استدارات حادة وقفزات اكروباتية وأيضًا قوانين متعددة الموازين الشعرية فيها تستجيب أجزاء الجسم المختلفة للآلات الموسيقية المتنوعة. وقد لاحظ آدانسون وهو فرنسى عاش بين قبائل الوولوف فى السنغال بين ١٧٤٩ و ١٧٥٤ هذه الظاهرة : "إن الزنوج لا يرقصون خطوة، ولكن كل عضو فى جسدهم وكل مفصل وحتى الرأس نفسها، يعبر عن حركة مختلفة ، ودائمًا محافظون على التوقيت".

توسط الروح وارتداء القناع :

إن توسط الروح فى الديانة الأفريقية تبنى على منطق أنه ، حيث إن الجسد هو عربة قوة الحياة أو الروح ، فهو قادر على احتواء وإظهار قوى فوق طبيعية غير منظورة. والوصول لهذه النهاية يعنى أن القديس أو القديسة قد يمر بطقوس خاصة تحول جسده أو جسدها إلى وعاء تسكنه روح خاصة مؤقتًا عندما يستثار. وفى هذا السياق فإن الجسد البشرى يعمل كعتبة بين ما هو علمانى وما هو مقدس ويمكن الإنسان من التفاعل مباشرة مع الإنسان السوبر.

آن توسط الروح بشكل متكرر يأخذ شكلاً أكثر إتقانًا فى ارتداء القناع عندما يحصر الجسد فى ملابس تمثيل ملونة مصنوعة من الفيبر وأوراق الشجر أو جلود الحيوانات. وعادة ما يشارك مرتدى القناع فى طقوس أولية تجهز جسده للاستحواذ من قبل الروح المرتبطة بالقناع. والأمر يستحق التأكيد بأن القناع المخلوق لأهداف دنيوية أو تسلية قد لا يحتاج مثل هذه الطقوس ولا يفترض أن مرتدى القناع سيتم الاستحواذ عليه أثناء العرض المسرحي. ومع ذلك فإن مثل هذا القناع ما زال يعتبر مقدسًا بسبب وظيفته الاجتماعية والسياسية أو الروحانية.

– وعمومًا تختلف وظيفة القناع من مجتمع أفريقى إلى آخر. فبعض الأقنعة مثل **Kungang** فى قبائل باميليك وباموم (الكاميرون) و **ekpe** فى ايفيك (نيجيريا) و **kifwebe** فى سونجيى تعمل كوكيل فى السيطرة الاجتماعية، وتعزز القانون والنظام وتنهى المشاجرات وتنزل العقاب. والبعض الأخر – مثل **Poro**، **Lo** و **sande** فى غرب أفريقيا و **Mukanda** فى زائير ربما تمثل المعلمين والمعالجين المشاهدين من العالم الروحانى والذين يعتمد عليهم حفظ التراث الثقافى والسعادة الروحانية وفى أجزاء عديدة من أفريقيا تستخدم السخرية كوسيلة للإصلاح الاجتماعي. والأقنعة مثل **Gonde** و **Gongoli** عند قبائل الـ Nende (سيراليون) و **Gagon**عند قبائل الـ Dan (ليبريا) و **Okorosia** و **Okumpa** (نيجيريا) تسخر من القادة غير المسئولين والعناصر المضادة للمجتمع الأخرى. وغالبًا ما تتواصل الأقنعة مع الإشارات الخاصة واللغات

المقصورة على فئة قليلة. وهكذا فى ثقافات أفريقية عديدة فإن هناك مستويان من المعرفة، الشعبية وهى التى متاحة لعامة الناس أو المقصورة على فئة قليلة صاحبة الامتيازات.

المهرجان ومسرح الطقوس:

إن التفاعل الديناميكى بين الفنون المسرحية والبصرية يمكن التعبير عنه على أفضل وجه فى المهرجانات الأفريقية. ولأنها ملهمة من قبل أساطير الإبداع والهجرة والغزو، فإن معظم المهرجانات الأفريقية هى تذكارية ولها طقوس . ويأتى التأكيد على الطقوس من الاعتقاد بان الطبيعة تسيطر عليها قوى غير مرئية والتى لابد أن تسترضى بالفن والتضحيات. ويزيد ارتداء الأقنعة من التفاعل بين ما هو إنسانى وما هو سوبر إنسانى إلى مستوى تشرع فيه الأعمال النموذجية الأصلية للتأكيد على الإثراء الزراعى والإنسانى والشفاء والنصر فى الحرب، والأمان من مصائب الطبيعة أو تعزيز السلم والانسجام الاجتماعي. غير أن الأساطير والطقوس ليست ثابتة أبدًا. والطبيعة والتركيب ومدى كل احتفال تتطور باستمرار تحت ظروف سياسية واجتماعية مختلفة، ومصادر مادية وبشرية متاحة وعوامل أخرى تتنوع فى تراث الفنون المسرحية والذى يشجع على الارتجال الفردى داخل التقاليد الراسخة منذ أمد طويل.

- والقول بأن معظم المهرجانات الأفريقية تتعلق بالطقوس لا يعنى أنها بالضرورة دينية. وكما يشير أوجانبا ، "عندما يشاهد المرء مهرجانًا أفريقيًا ...

فإن الانطباع السائد غالبًا ما يكون إنسانيا أكثر من كونه دينيًا. وهناك صلة قوية بين ما هو مقدس وما هو دنيوى فى الديانة الأفريقية. وتعتبر الفنون المسرحية والبصرية وسائل تجسد وتؤكد على وتحتفل بالوجود الإنسانى نفسه. وهكذا عندما تم تهجير الأفارقة إلى الأمريكتين أثناء تجارة العبيد عبر الأطلنطى ، كانوا متمسكين بتراث أجدادهم بشدة ويجمعون بينه وبين التراث الأمريكي.

ومنذ بداية القرن العشرين فإن دراسة المحفوظات الأفريقية فى الأمريكتين وأجزاء أخرى من العالم سيطر عليها نظريتان من نظريات الأنثروبولوجي. والأولى هى نظرية **الاحتفاظ** لهيرسيكوفيتش فى الأربعينيات. وطبقًا لهيرسيكوفيتش فإن اللغات والثقافات الأفريقية على الرغم من اختلافاتها الواضحة تتمتع بعوامل مشتركة راسخة وعديدة، وهذه العوامل المشتركة هى التى سهلت من بقائها فى "شكل عام" فى العالم الجديد. وعلى النقيض يقترح برايس ومينتز ما يطلقان عليه نظرية **التجديد** . ومن وجهة نظرهما وحيث إن الأسرى الأفارقة جاءوا من أماكن مختلفة من أفريقيا مع لغات وثقافات مختلفة "ونقلوا تقريبًا فى شاحنات غير متجانسة ، فلا يمكن القول بأنه كان لديهم ثقافة جماعية واحدة ينقلونها". وطبقًا لمينتز وبرايس فإنه مهما يكن هناك من عوامل مشتركة ثقافية فإن الأسرى الأفارقة قد تكيفوا مع المواقف الجديدة وخلقوا هجينًا – وهى عملية قد تكون بدأت على سفن العبيد أو حتى فى القارة الأفريقية نفسها بينما كان الأسرى ينتظرون النقل إلى الأمريكيتين.

- ومع أن هناك دليلاً قويًا يدعم هاتين النظريتين، فكلتاهما لا تأخذ فى الحسبان الدور الذى تلعبه الذاكرة فى الإنتاج ونقل الصور. وعلى الرغم من أن لها مستويات متعددة من المعني، فإن الذاكرة فى الأساس هى إعادة تجميع للأحداث أو الصور التى مررنا بها سابقًا. ويتعرف كورنيرتون على أربعة أنواع مختلفة من الذاكرة : **الشخصية** (إعادة تجميع الأحداث من تاريخ حياة المرء الماضية) ، **المعرفية** (القدرة على تذكر الحقائق التى تعلمناها أو الأنشطة التى مررنا بها سابقًا)، **المعتادة** (سلوك أو مهارة عملية مكتسبة من خلال التكرار)، **والجماعية** أو الاجتماعية (المعرفة المتحصلة من خلال التعليم والوعى التاريخى ، والتى توفر سياقًا لتقاسم ونقل التجارب الجماعية والشخصية). واليوم فإن التعريف التقليدى للذاكرة كتخزين عقلى قد تم تعديله ليأخذ فى الحسبان التغيرات التى تحدث غالبًا فى عملية استعادة الماضى وإعادة تقديمه. ولكن لأن كلاهما يتعامل مع الماضى فإن الذاكرة والتاريخ غالبًا ما تتم المقارنة بينهما. وينظر المؤرخ الفرنسى فورًا إليهما باعتبارهما شيئان مختلفان ولكن متصلان - أحدهما مرتبط بإعادة التجميع والنسيان والآخر بإعادة بناء الماضي. ويمكن القول بأنه حيث إن عملية إعادة التجميع تتضمن أيضًا إعادة البناء والعكس صحيح، فإن الذاكرة هى شكل من أشكال التاريخ والتاريخ شكل من أشكال الذاكرة. وكونها إعادة تجميع أو تفسير للماضى ، فإن الذاكرة لا تسهل فقط نقل الملكية الثقافية من مساحة جغرافية إلى أخرى ، ولكنها أيضًا حافز فى بناء وتفاوض الهويات الجديدة.

ومثل المؤرخ المحترف ، يعتمد الفنان الأفريقى التقليدى على الذاكرة المعرفية لتخليد الأشكال والأساليب المنقولة من الماضي. وليس غريبًا لذلك أن بعض الأسرى الأفارقة استطاعوا إعادة إنتاج فى الأمريكتين أعمال إنسانية مشابهة لتلك التى تركوها ورائهم. فعلى سبيل المثال عمامة الرأس التى ترتدى فى حفلات قبائل الجيليد من خلال عبيد يوروبا فى برازيل وكوبا القرن ١٩ تتشابه مع تلك الموجودة فى يوروبالند اليوم. وتشبه طبلة من القرن ١٧ قيل أنها مأخوذة من العبيد فى فرجينيا ما قبل الاستعمار - تشبه كثيرًا طبول قبائل الآكان فى غانا وكوت دى فوار اليوم والتى اعتقد العلماء فى البداية أنها قد استوردت من أفريقيا. ولكن التحليل اللاحق لمكوناتها أظهر أنها مواد خام أمريكية، مما يشير إلى أن الطبلة صنعها بالتأكيد فنان أسير من قبائل الآكان (من المحتمل الآشانتي). ولاحظ أيضًا التشابه بين مظهر أشكال السُّلطة "المنحوتة فى الكونغو" والأوعية المصنوعة فى ١٨٦٠ بواسطة العبيد السود فى حى ايدجفيلد فى ساوث كارولينا. وكون أن هذا أكثر من مجرد مصادفة يمكن التعرف عليه من خلال حقيقة أن الولايات الجنوبية كان بها العديد من العبيد من أصل كونغولى خلال فترة ما قبل الحرب. وفى الحقيقة فإن سفينة العبيد **Wanderer** قد جلبت آخر مجموعة من عبيد الكونغو إلى جورجيافى ١٨٥٨ وقد بيع أغلبهم إلى مزارعى ايدج فيلد. ويقال أن أحد المهاجرين الجدد ويدعى طاهرو (اسم فى العبودية كان روميو) قد شيد منزلاً على الطراز الكونغولى فى ايدج فيلد. ويسجل أحد دفاتر العمل فى مصنع للخزف بايدج فيلد اسم روميو واحد بين العمال. وطبقًا لسنيدا

بولدوين "إذا كان هذا هو روميو الذى وصل على السفينة **Wanderer** فى ١٨٥٨ ، فإن المستندات تقدم أول دليل مباشر للصلة بين شعب الكونغو الأفريقى وإنتاج أوعية ايدج فيلد.

- ويبدو أن هذه الأمثلة على الاستمرار العرقى المحددة تؤيد نظرية الاحتفاظ ولكنها تناقض فكرة أن الظاهرة الأفريقية عاشت فقط فى "شكل معجم". وفى الوقت نفسه فإن هذه الاستمرارية تتحدى افتراض نظرية التجديد بأن المنتجات الأولية للأسرى فى العالم الجديد كانت مختلفة جدًا عن تلك التى تركوها خلفهم فى أفريقيا. ومن الواضح أن الأسرى المولودين فى أفريقيا لديهم إعادة تجميع للنماذج الأفريقية بشكل أوضح من هؤلاء المولودين فى أمريكا. والذين أما استمروا مع ما قد توارثوه أو ببساطة اخترعوا نماذج جديدة. وهكذا ولو تم تطبيق هذا بموضوعية ، فإن النظريتين - الاحتفاظ والتجديد - يكملان بالفعل بعضهما الآخر. ويكفى القول بأن طبيعة الظاهرة الأفريقية فى منطقة معينة تعتمد على متغيرات مثل التركيب العرقى للعبيد وعدد الفنانين المتدربين المولودين فى أفريقيا والموقف السائد لمعلمى العبيد نحو التقاليد الأفريقية. وفى البرازيل وكوبا على سبيل المثال ، حيث سمح لأعداد ضخمة من أسرى اليوروبا والكونغو بتنظيم أنفسهم فى اتحادات عرقية تسمى **naciones** و **cabilods** يمكن التعرف عليهم بسهولة مع أن آخرين قد عاشوا فقط فى أشكال هجينية. فحتى فى هاتين حيث تتحد اليوروبا / ايوى مع العناصر الغربية المسيحية فى ديانة الـ Voodoo، فإنه يمكن التعرف على عناصر معينة من اليوروبا والفون.

وبينما لم يشجع أسياد العبيد الجمعيات العرقية كما فعلوا فى أمريكا الشمالية ، فإن الآثار الأفريقية عاشت فقط فى أشكال مشتتة مثل نحت الخشب، وأعمال الحديد، والخزف والآلات الموسيقية. وهناك دليل كاف بأن الأسرى الأفارقة قد استخدموا الفن للأغراض الاحتفالية والطقوسية، كما كان الأمر فى البلد الأم. وفى الثلاثينيات من القرن العشرين سرد روبرت بينكى وهو عبد سابق من السافانا، جورجيا تجربته قائلاً :

إننى أتذكر أن الأفارقة الرجال كانوا يستخدمون طوال الوقت فى صنع صور صنيية صغيرة. وأحيانًا كانوا يبدون مثل الرجال وأحيانًا أخرى مثل الحيوانات. ومرة واحدة صنعوا صورة كبيرة. ووضعوا رمحا فى يده ومشوا حوله وقالوا إنه الرئيس. ولكن هذا الطمى كان به الكثير من طين النهر ولم يستمر طويلاً. وأحيانًا كانوا يحاولون صنع صورة من الخشب ولكن تبدو أنها تفتقر إلى الآلة المناسبة ولذا فإنه معظم الوقت كانوا يستخدمون الطمي.

وعلى الرغم من أن رقص الـ Juba كان شائعًا فى كل أنحاء الأمريكتين ، فإن نشأته الفعلية ومعنى الـ Juba يظلان غامضان. وطبقًا لإحدى الروايات فإن المصطلح يشير إلى الطعام المتبقى الموضوع فى وعاء كبير والذى كان يتقاسمه الأسرى الأفارقة مع الحيوانات. ولكن الرواية لا تفسر تمامًا كيفية ارتباط الطعام المتبقى برقص الـ Juba. والافتراض الحالى هو أن الرقص قد نشأ بين عبيد

البـانتـو وأن المصطلح جـوبا يأتـى من الكلمـة الأفـريقـيـة **giouba**، **ginguba**، **diuba** والتى تعنى الفول السوداني، الساعة، أو الشمس. وبينما يعد هذا ممكنًا ، فلابد من ملاحظة أن المصطلح يحدث أيضًا بين قبائل الآكان فى كوت دى فوار وغانا وتوجو، حيث يشير إلى انثى مولودة فى يوم الاثنين وليس إلى الرقص. وبين قبائل اليوروبا فى نيجيريا وجمهورية بنين، من ناحية أخري، فإن التعبير يعنى البيعة أو الإجلال وغالبًا ما يشير إلى الإشارة أو الرقص الذى يصاحبه. إن ارتباط رقص **الجوبا** بالإجلال يعتبر مهما : ليس فقط لأنه يتفق مع معنى اليوروبا فى المصطلح ولكنه يذكرنا بتفضيل أسرى اليوروبا فى أمريكا الشمالية (الذين عرفوا فيما بعد بالناجو والبوبو أو وايداه) بسبب خضوعهم. وقد قيل أن هؤلاء الأسرى كانوا مهذبين جدًا ومتحضرين ومحترمين جدًا لأسيادهم. وفى الحقيقة فإن تعبير **الجوبا** يظهر بوضوح فى الأغنيات والرقصات والحفلات الدينية المرتبطة بأحفاد أسرى اليوروبا فى الكاريبى والبرازيل. جانب أخر من رقص الـ **جوبا** Wilmingtonوالذى يوحى بأن له أصول يوروبية هو "الملابس الخرقة". وكما يلاحظ ستاكى فإن هذه الصورة تذكرنا بقناع **Egungun**القديم فى اليوروبا. والذى ربما أدخله الداهو مينز والجماعات المتصلة إلى نورث كارولينا. ويذكر أحد التحليلات عن الراقصين وجود الرجال المقنعين والذين يرتدون ملابس مثل النساء. وهذا يذكرنا بـ **Gelede** قناع عند اليوروبا مخصص لقوى النساء الروحانية. وغالبًا ما يمثل قناع **Gelede** الذى يرتديه الرجال أنثى وتتكون الملابس من "أغطية رأس أنثوية متعددة الألوان ووشاحات أطفال ... مربوطة حول الجسم".

إن الملامح المميزة لرقص الـ جوبا فى الكاريبى وشمال أفريقيا هو تأكيدها على علامة القدم وحركات الجسم القوية ، وهذه هى أيضًا صفات فى رقص الـ Gelede . فعلى سبيل المثال فإن قناع الـ Gelede المسمى Epe فى بداية عرضه يتكسر إلى أناشيد تعويذية "نحو القوى العليا" وهذا يسمى ijuba، البيعة. وتتكون رقصاته من خطوات ذكورية واستدارات درامية سريعة وعلامات وأنماط قدم إيقاعية وحركات قوية للذراعين وبشكل متساو يتصل الأمر هنا بملاحظة وارين بأن الملابس عند راقصى **الجوبا** كانت تشمل "فروة الغنم أو خيوطًا من قرون الماعز المجفف" والتى تجلجل عند كل حركة وقد تكون هذه بديلاً عن الخلخال المعدنى فى قناع الـ Gelede، والذى يجلجل بطريقة إيقاعية أثناء الرقص ويضخم من حركات القدم المتقطعة. هل استطاع اسرى اليوروبا أن يخترعوا المصطلح **جوبا** على الرغم من طبيعة الرقص المرتبطة به ؟ وفى البرازيل والكاريبى فإنه من المعروف فى اليوروبا والبانتو (خاصة الكونجو) أن العناصر الدينية والثقافية قد عزز كل منهما الآخر بسبب التشابهات الأساسية فى عناصرها المكونة. هل رقص **جوبا** هو مثال آخر على هذا التحول الثقافى ؟ ويأمل أن تلقى الأبحاث القادمة الضوء على هذه التساؤلات. وقد تضمنت الرقصات الأخرى ذات الأصول الأفريقية والتى يؤديها العبيد Pas-ma - La, Calenda, Buzzard Lope , Ring Shout.

وهناك صورة من أواخر القرن الثامن عشر فى مركز آبى روكفيلر للفنون الشعبية فى ويليام سبيرج بفيرجينيا تبرز جماعة من الراقصين السود يصاحبهم

موسيقيان أحدهما يعزف على الكوردوفون والذى يشبه ما كان موجودًا فى ١٨١٩ فى ميدان **الكونجو** للمهندس المعمارى الأمريكى المشهور بينجامين لاتروب: "إن أغرب آلة هى التى كانت ذات أوتار والمستوردة من أفريقيا. ويظهر رسم لاتروب عن للآلة بوضوح أنها تنتمى إلى تصنيف آلات العود الأفريقية والتى تسمى **Banjovr** أو **Kova**، أجداد البانجو الأمريكية. وونستنتج من رسم لاتروب أن الآلة قد استوردت من افريقيا ولكن لا يستطيع المرء الحكم بإمكانية أنها قد صنعت فى نيو اورليانز.

من ما هو عرقى إلى ما هو خاص بشعوب أفريقيا ووعى الديسبورة:

فى أفريقيا ما قبل الاستعمار كان الفرد يتربى على معرفة ثقافته فى الأساس أو جماعته العرقية. وكما لاحظ ستاكى "كانت سفن العبيد هى أول من احتضن وحدة العبيد عبر الخطوط الثقافية" وكانت الخبرات المشتركة فى الإذلال والمعاناة على سفن العبيد مع التوافق الاجتماعى النفسى والذاكرة الجماعية للماضى الأفريقى هى التى فى النهاية وحدت الجماعات المختلفة ، ممهدة الطريق نحو تحول الهويات العرقية إلى وعى جديد والذى حددته فكرة الجنس البشرى. وفى فترة ما قبل الحرب فإن الكثير من السود العبيد والمتحررين كان لديهم الأمل فى العودة إلى أفريقيا وذهب البعض منهم ليستقر فى ليبيريا ، ولكن عقب إعلان التحرير فى ١٨٦٣ وتمرير التعديل الرابع عشر فى ١٨٦٦ ، والذى أعطى المواطنة للسود الأحرار والعبيد السابقين، فإن الأفارقة (المعروفين

فيما بعد بالزنوج) بدأوا الاندماج فى الثقافة الأمريكية السائدة. ويشكل أحفادهم الآن جزءًا هامًا من الديسبورة الأفريقية، والذى حدده بالمر بجماعة متنوعة متحدة " من خلال ماضى يرتكز أساسًا ولكن ليس تمامًا على الظلم العنصرى والكفاح ضده، وهم يتقاسمون رابطة عاطفية مع بعضهم البعض ومع قارتهم الأولى ... ويواجهون مشكلات مشابهة فى بناء وتحقيق ذاتهم" .

التخطيط لدورة جديدة فى الفنون البصرية:

إن الفن الأمريكى فى فترة ما قبل الحرب كان فى الأساس امتدادًا للتأكيد الأوروبى على ظاهرة الطبيعة الأكاديمية. ومن ثم فإن الأسياد من العبيد كانوا ينظرون إلى منهج المفاهيم للفنان الإفريقى الأسير كمحاولة فاشلة لتقليد الطبيعة وقد أعيد تدريب الفنانين الموهوبين المولودين فى أفريقيا وسلالاتهم لكى ينتجوا أعمالاً ذات طابع أوروبى والقليل فقط من السود الأحرار مثل ريزون ولويس كان لديهم ميزة تلقى تدريب رسمى فى "الفن الرفيع" للرسم والنحت الطبيعى وآخرون مثل مورهيد وجونستون قد علموا أنفسهم بشكل واسع. وقد تجاهل العديد من الفنانين السود الذين أتوا فيما بعد منهج المفاهيم عند أسلافهم الأفارقة لأنه كان مرتبطًا بما هو "بدائي" وكان "غير متحضر". وحتى العشرينيات والثلاثينيات لم يدرك بعض هؤلاء الفنانين الحاجة للعودة إلى تراث الأجداد - بفضل الثورة الفنية فى أوروبا فى بداية القرن العشرين عندما سعى الفنانون البارزون مثل فلامنيك ودرين وماتيس وراء الإلهام فى النحت الأفريقى

وبدأوا التحديث فى الفنون البصرية. وهذا التغير المفاجئ فى المواقف نحو تراثهم الأفريقى أعطى دافعًا نفسيًا للعديد من المفكرين والفنانين والكتاب والشعراء والراقصين والموسيقيين الأمريكان الأفارقة. وقد حدث فى وقت كان غير السود يهاجرون فى أعداد كبيرة من الريف الجنوبى إلى الشمال الصناعى من أجل وظائف أفضل. ولأنهم قد أفعموا بمشاعر جديدة من الحرية والتفاؤل وتقدير الذات فقد أطلقوا العنان لدوافعهم الإبداعية فى الفنون الاستعراضية والبصرية. وقد برز لوك أستاذ الفلسفة الذى تلقى تدريبه فى جامعة هارفارد ، كأحد القادة "لحركة الزنوج الجديدة" وحث الفنانين على العودة إلى جذورهم الأفريقية. وطبقًا للوك "إذا كان الفن الأفريقى قادرًا على إنتاج خميرة فى الفن الحديث فإن هذا بالتأكيد ليس كثيرًا لدرجة لا يمكن توقع تأثيره على الفنان الزنجى الذى أوقظ ثقافيًا فى الجيل الحالي" ومما ساهم أيضًا فى هذا الاستيقاظ كانت الحركة التى شملت كل شعوب أفريقيا التى قادها دوبوا وهدفت إلى إحياء الفخر العنصرى وتوحيد الأفارقة المتحررين داخل وخارج البلد الأم. والفنانون الأمريكان الأفارقة المتدربون سابقًا مثل دوجلاس وجونسون وويلز أما أدمجوا الصور الأفريقية (خاصة الأقنعة) فى عملهم أو أشاروا إلى أشكالها فى تراث المفاهيم الأفريقية وآخرون مثل وودرف وبارثى ويرونيت صوروا الأفارقة بطريقة مكرمة وبطولية. ومما هو جدير بالملاحظة أن التخاصم مع تراث الأجداد الأفريقى حدث فى الأساس بين الفنانين الأمريكان الأفارقة المتدربين رسميًا فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وقد استمر العديد من الفنانين

المتدربين ذاتيًا فى الجنوب مع ما قد توارثوه من أجدادهم قبل الحرب مما ساعد فى الاحتفاظ بالتقاليد الأفريقية فى نحت الخشب وصناعة السلات وتزيين القبور والأشكال الفنية الأخرى.

الاستمرارية والتغير فى الفنون المسرحية:

فى وجود الموسيقى الأمريكية الأفريقية تعمق جدًا التراث الأفريقى وفى الحقول وفى الكبائن غنى الأفريقيون بلغاتهم الأم قبل أن يجيدوا الإنجليزية. وقد صنعوا أيضًا آلات موسيقية من النوع الأفريقى خاصة الطبول. وتحريم الطبول - لأنها كانت تستخدم فى أذكار التمرد - لم يمنع العبيد من الاستمرار فى الإيقاعات ذات النوع الأفريقى حتى بعد التحول إلى المسيحية . وكانوا يرقصون على تصفيق الأيدى مع إيقاع آلات موسيقية مرتحلة. إن ما نطلق عليه الآن روحانيات وأغنيات زنجية وجاز يمكن أن يعود إلى هذه البدايات البسيطة.

- إن إقامة كنائس منفصلة للسود مثل أول كنيسة معمارية أفريقية فى سافانا بجورجيا ١٧٨٧ والكنيسة الأسقفية الأفريقية فى فيلادلفيا (١٧٨٧ - ١٧٩٤) أعطى ميلادًا لروحانيات جديدة عبرت عن الشوق إلى الحرية. وبينما قد يبدو فى الحقيقة أن الروحانيات كانت تلهم بواسطة أبيات شعر من الإنجيل إلا إنه لا يمكن النظر إليها باعتبارها مجرد تقليد. وكان لكل تركيب لغته الخاصة الفريدة، وحالته المزاجية وإيقاعه والذى غالبًا ما يعكس التأثير الأفريقى مع التأكيد على العرض التجاوبى وحركة جسدية أثناء الغناء. وطبقًا لميرفى :

إن النوع الأكثر رقيًا والذى يخبر عن كنيسة السود يأتى من جذوره البعيدة فى روحانية الأسلاف الذين جلبوا من أفريقيا. لقد أعطت أفريقيا كنيسة السود طريقة للعبادة من خلال الموسيقى والحركة والخبرة. وما قد يبدو للغرباء أنه "سلوك حركي" تذكره عن أفريقيا هو فى الحقيقة يعبر عن روحانية ديناميكية تعويذية وجدت خلال الديسبورة.

إن روح كنيسة السود هى الاحتفال بحرية الإله النهائية فى جسد رعايا الكنيسة. وفى الكلمة والأغنية والموسيقى والحركة تجلب الروح لكى تصبح تعويذة فى نفس أجساد المخلصين، وتظهر لهم قوتها فى المساندة والشفاء وتحرير المجتمع.

لقد انغمس رواة القصة الأفارقة فى نوع من الحوار مع جماهيرهم حتى تفسح الخطابة البسيطة الطريق إلى النداء والاستجابة وهى علامة على العظات الأمريكية الأفريقية اليوم. لقد كان التأثير الأفريقى متغلغلاً فى كنيسة السود لدرجة أن إيفانز قد أوحى بأن نظرية اللاهوت الأمريكية الأفريقية "يمكن فهمها بشكل أفضل كتحول لوجهة نظر عالمية مشتقة من أفريقيا، وتعقيدات تجربة العبودية ، واستمرار الظلم، والتمرد والتوافق فى العالم الجديد ومواجهتهم مع نصوص الإنجيل".

- إن الأغنية الزنجية كنوع من الموسيقى تجسد موقفا محددا اتجاه الحياة - الإرادة فى البقاء حيا، وتحويل العيوب إلى ميراث. وقد نشأت الأغنية الزنجية

من محاولة العثور على مخرج موسيقى لتجربة العبودية. وقد يكون الشكل البدائى للأغنية الزنجية مصاحبا لآلات وترية والتى تطورت فيما بعد إلى بانجو. ولقد زحفت المؤثرات الأخرى قبل وبعد التحرير وتحولت إلى عمل احترافى ما كان ذات مرة وسيلة للاسترخاء الشخصى والبحث عن الراحة فى الخراب. ومع بداية القرن العشرين طور الموسيقيون مخزونًا يعكس جوانب مختلفة من التجربة الأمريكية الأفريقية، وفنونها الشعبية وتاريخها وأفراحها وأحزانها وآمالها وتطلعاتها . وهكذا قد تولدت فى موسيقى الأغنية الزنجية المحترف الـ griot الأفريقية بالرغم من الآلات الجديدة واللغة والميلودى وأيضًا وظائف جديدة وأشكال من المناصرة. إن المصطلح الموسيقى الجديد يحتفظ بكثير من التراث الأفريقي، والذى يتضمن التأكيد على الإيقاع والصمت والارتجال وأنماط النداء والاستجابة حتى لو كانت تأخذ طابعًا أمريكيًا. ولقد تحول هذا التراث مع الزمن لدرجة أن الأذن المدربة هى التى فقط تستطيع أن تتعرف عليه.

لقد أعطى تهجين مشابه من التراث الموسيقى الأمريكى الأفريقى الميلاد للجاز والتى ينظر إليها الآن باعتبارها أعظم إسهامات أمريكا فى الموسيقى المعاصرة. ومثل الروحانيات والأغنيات الزنجية بدأت موسيقى الجاز فى المزارع الجنوبية حيث استخدم العبيد الأفارقة الآلات الموسيقية المرتجلة للتعبير عن دوافعهم الإبداعية. وأثناء الثورة الأمريكية أخذ البعض كجنود وموسيقيين - مما أعطاهم الفرصة لتعلم العزف على الآلات الغربية. ولقد أدت مشاركتهم فى

الثورة مع بعض الاعتبارات الأخلاقية الأخرى ..... الولايات الشمالية إلى أن تهجر تدريجيًا مؤسسات العبودية قبل نظيراتها الجنوبية والتى اعتمدت بشدة على العمل الإجبارى فى إنتاج المحاصيل الزراعية بما فيها القطن. ولقد شجع الاقتراب اللاحق من الآلات الموسيقية الأوروبية تشكيل فرق موسيقية كلها من السود فى بعض الولايات مما وفر الموظفين للفرق الموسيقية العسكرية من السود أثناء الحرب الأهلية. ولذا فقد كان بعد الحرب أن تحول العديد من السود ذوى الميول الموسيقية إلى محترفين، وجمعوا بين البانچو وآلات أوروبية مثل البوق والبيانو والكمنجة والجيتار لخلق موسيقى الجاز. وعلى الرغم من انصهار تراث موسيقى متنوع يتضمن المفاهيم الأوربية عن الميلودى والهارمونى ، ما تزال موسيقى الجاز تتقاسم العديد من الصفات مع الأغنيات الزنجية.

ولقد ظهرت نيو أورليانز مع بداية القرن العشرين كأحد أهم المراكز، إذا لم تكن المهد، لموسيقى الجاز بسبب الحضور القوى هناك لموسيقيين موهوبين مثل بولدين ومورتون وبيكيت وارمسترونج .. وفى العشرينيات والثلاثينيات انتقل الضوء إلى هارلم، والذى أصبح مكانًا للإبداع الأمريكى الأفريقى وجذب أفضل الأغنيات الزنجية الأمريكية وموسيقى الجاز من نيو اورليانز وكل مكان آخر وممهدة الطريق نحو ازدهار "عصر الجاز".

إن الإيقاعات القوية للجاز قد ألهمت سلسلة من الرقصات الجديدة مثل تشارلستون وبلاك بوتوم ولنيدى هوب وتتميز جميعها بحركة الجسم والقدم

المعقدة. وبعض هذه الرقصات تذكرنا بالجويا، بينما تعكس رقصات أخرى توليفة من أشكال الرقص الأوروبى والأفريقي. وعلى الرغم من امتداد الجاز فيما بعد لتشمل مؤثرات من أجزاء أخرى من العالم فإن قوتها الأفريقية مستمرة لتجديد الشكل.

وفى أفريقيا وفرت المهرجانات المناسبة لمسرح الشعائر والاحتفالات المهمة للوجود الجماعى والروحانى والاجتماعي. وتحريم مثل هذه الاحتفالات فى أمريكا الشمالية حكم على العبيد بحياة من العمل المستمر فيما عدا أيام الأحد والمناسبات الخاصة مثل كونغو سكوير والكريسماس عندما يسمح لهم بتقديم الرقصات الأفريقية. ومع ذلك كان العبيد يتجمعون سرا فى المزرعة لتقليد سلوكيات أسيادهم. وقد أدى احتياجهم للسرية إلى تطوير استراتيجيات بلاغية مماثلة للتراث الأفريقى فى استخدام أصوات وكلمات وإشارات مقصورة على فئة قليلة وذلك لربط المعلومات المتوافرة فقط بما قد بدأ فيه. وهذه الظاهرة التى يشير إليها الأكاديميون بعد الحداثة على أنها "مهمة" "أصبحت منذ ذلك الوقت صفة مميزة فى الأدب الأمريكى الأفريقى وكذلك المسرح". إن الفرقة المسرحية الأولى التى كان كل أعضائها من السود، الفرقة الأفريقية ، قد تشكلت على يد السود الأحرار فى مانهاتن فى ١٨٢١ ولكنها كانت تعرض فى الأساس مسرحيات شكسبير وأعمالا كلاسيكية أوروبية أخري. ولم تنشر الكوميديا الموسيقية التى كتبها أمريكيون أفارقة وتحتوى على موضوعات أفريقية حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر، وأغلبها سار على نهج التراث، والذى أضفى رومانسية على

الروابط الأفريقية. وتشمل هذه الأعمال الكوميدية **سلطان الزولو** (١٩٠٠) ، **فى داهومى** (١٩٠٢) ، **وأرض باندانا** (١٩٠٧).

وكانت **نجمة أثيوبيا** (١٩١٣) لدبواة إحدى المحاولات الفنية الجادة الأولى لتمجيد الماضى الأفريقي. وحيث إنه قد نظم للاحتفال بالعيد الخامس للتحرير، كان فى المهرجان أكثر من ٣٠٠ ممثل وإعداد مسرحى يعبر عن الهندسة المصرية القديمة. وقد أبرز الرقصات والأناشيد الأفريقية وربطها بالنضال الأمريكى الأفريقى من أجل الحرية. ولقد ألهم الوعى بالجنس البشرى الذى بدأ بنهضة هارلم ليس فقط قصائد شعرية مثل "الزنجى يتحدث عن الأنهار" (١٩٢١) لهافز و"الميراث" (١٩٢٥) لكولين ولكن أيضًا **رقصة الموت : مسرحية أفريقية** (١٩٢٣) لدنكان وسادجى : **باليه أفريقى** (١٩٢٧) وكلتاهما أكدت على استخدام الطبول الأفريقية وأشكال الرقص. وكانت حاجة الرعاة الأنجلو أمريكيين إلى ما هو بدائى قد أدى ببعض كتاب المسرح (على سبيل المثال فلورنوى ميللر وآخرون فى **طيور سوداء** (١٩٣٠)) لجلب شخصيات أفريقية دخيلة مثل "أرانب الغابة" التى ترتدى "ملابس رقص شرقى وريش ذيل".

إن استخدام المسرح لإعادة الصلة مع الماضى الأفريقى قد نال دفعة فى ١٩٢٩ عندما هاجر هورتون إلى نيويورك. وقد ولد هوريتون عام ١٨٩٠ فى فرى تاون بسيراليون ودرس الموسيقى فى أوروبا قبل أن يأتى إلى الولايات المتحدة للغناء. وقد استقر فى نيويورك حيث أسس **شولوجا أولويا**، والتى عرفت فيما

بعد بفرقة الرقص الأفريقى والتى ضمت عددًا من الممثلين الأمريكيين الأفارقة والمولودين فى أفريقيا. وكانت مسرحية الفرقة ١٩٣٤ Kykunker : الساحرة الأفريقية حققت نجاحًا كبيرًا ونالت استحسان الصحف لاستخدامها شخصيات ولغات وآلات موسيقية أفريقية وأيضًا للطريقة المقنعة التى أدمجت بها الفنون الاستعراضية والبصرية الأفريقية لتعزيز الحبكة. وفوق كل ذلك قدمت المسرحية صورة لأفريقيا أفضل مما كان فى أعمال برودواى. وقد شجعت أيضًا عددًا من الأمريكيين الأفارقة على تطوير الاهتمام بتراثهم القديم. وهكذا فقد تم تدعيم الصلة بالماضى من خلال فترة الكساد العظيم فى الستينيات على يد واضعى الألحان الراقصة مثل دانهام وبريسموس وآيلى والذين طوروا المفهوم الأفريقى للرقص كحركة ديناميكية تتضمن الجسد البشرى كله.

التطورات منذ الحرب العالمية الثانية

- لقد تغيرت الثقافة والفن الأمريكى الأفريقى بشدة منذ الحرب العالمية الثانية. وكان ظهور الولايات الأفريقية المستقلة حديثًا فى أواخر الخمسينيات وتأسيس قوات حفظ السلام وعمليات مفترق الطرق قد أتاح الفرصة أمام الأمريكيين الأفارقة لزيارة القارة لكى يتعرفوا على تراثهم للمرة الأولى. وفى عام ١٩٥٦ اجتمعت هيئة من الكتاب السود والفنانين فى أفريقيا والديسبورة وذلك فى باريس لمناقشة استراتيجيات مشروع الهوية السوداء فى الفنون ولقد تم الاجتماع الثانى فى ١٩٥٩. ومنذ ذلك الحين كانت هناك تبادلات ثقافية عديدة

ومؤتمرات دولية، أكثرهم قوة المهرجانات العالمية الأولى والثانية للفنون الأفريقية والتى عقدت فى السنغال ونيجيريا فى ١٩٦٦ و ١٩٧٧ على التوالي. وتعزز المعرفة والخبرة المتحصلة من هذه التفاعلات استمرار الروابط مع أفريقيا ، وتعمل كمصدر قيم أثناء فترة النضال من أجل الحقوق المدنية فى الستينيات والسبعينيات. وأصبحت الأسماء الأفريقية وارتداء اللباس الأفريقى (agbada, buba, fila, and gde) رموزًا لوطنية السود وتجديد الذات داخل التجربة الديسبورية. وقد مكن تدشين الاحتفال بـ **Kwanzaa** فى الستينيات العديد من الأمريكيين الأفارقة من إعادة التأكيد على الرابطة الأفريقية على أساس سنوي. وفى ١٩٧٠ فإن قرية يوروبا لـ Oyotunji أقيمت فى كارولينا الجنوبية لاستعادة التقاليد الدينية والاجتماعية الأفريقية فى الولايات المتحدة. وقادت القرية عصر التسلح الروحانى ووفرت أساسًا للاحتفالات والطقوس الأفريقية الفطرية الاستعراضية. وقد وفر تأسيس دراسات الديسبورة الأفريقية ودراسات السود فى العديد من الجامعات الأفريقية منذ الستينيات فرص بحث جيدة للفنانين الأمريكيين الأفارقة وكذلك الموسيقيين والشعراء وكتاب المسرح.

وقد تأثر بعضهم بشدة بفلسفة نيجريتيود المناهضة للاستعمار والتى تطورت فى باريس فى الثلاثينيات بواسطة كتاب الكاريبى السود والأفارقة (خاصة سنجور من السنغال وداماس من جويانا)، والتى حاولت تحديد جوهر الحس الأفريقى فى الإنسانيات.

نحو فن أفريقى منقول:

فى الفنون البصرية ، شجع الفهم الأعمق للتراث الأفريقى على تطوير العديد من الفنانين السود منذ الستينيات والسبعينيات. ويستخدم البعض مثل جونز وبيجرز وبيلى رعايا سود بطريقة بطولية ومكرمة ويؤكدون على ثراء تراث الأجداد الأفريقي. ويركز آخرون مثل سار وستوث وكونويل على الرموز الشعائرية الأفريقية ويستخدمونها من أجل تقوية الفرد والجماعة. وفى ١٩٦٨ أسس أولوجيبفولا (يعرف سابقًا بلولا توماس) فرقة فنية فى نيويورك تدعى **Weusi** (سواجيلى "السواد") . ومن خلال مجموعة من الأفكار والدوافع الأوروبية والأفريقية، فإن أعضاء الـ **Weusi** استخدموا فنهم للاحتفال بجوانب مختلفة من الماضى الأفريقى والحاضر الأمريكى الأفريقى مؤكدين على الجانب الاجتماعى وإعادة توليد الروح. وعرضوا مرارًا فى معرض Nyumnba Ya Sanna (نيويورك) وباعوا أعمالهم بأسعار معقولة. وقد تم تشكيل **Africobra** (الكوميون الأفريقى للفنانين السيئين)، فى شيكاغو عام ١٩٦٨ للارتقاء بالجمال الأسود الجديد والذى سوف يربط الفن الأمريكى الأفريقى المعاصر بتراثه الأفريقى ويستخدم الفن كوسيلة فى التغير الاجتماعى والثورة الروحانية. ويعكس أعضاء الـ **Africobra** فى أعمالهم خليطًا من الأشكال والعناصر الأمريكية الأفريقية لعلم الأساطير والكونيات والثقافة والتاريخ الأفريقى كما انتقلت من خلال الموسيقى والرقص واللون والتصميم. وتتميز أعمالهم بالتأكيد على شدة الألوان والنماذج التى تأثرت بالملابس النسيجية والطبيعة الأفريقية

والثقافة المدنية والريفية للسود، تاركة إيقاعات معقدة وتكرارات مرخمة وأشكال من النداء والاستجابة تذكرنا بموسيقى الجاز. وقد سمحت المعرفة الأعمق بعلم الجماليات والإيقونات الأفريقى للعديد من الفنانين الأمريكيين الأفارقة من أن يكيفوها مع تجربة السود بطريقة إبداعية وذات معنى أكبر مما فعل من سبقوهم خلال نهضة هارلم. فعلى سبيل المثال وبينما استخدم فنانوا نهضة هارلم النحت والأقنعة الأفريقية بطريقة اثنوجرافية فى محاولة لإرضاء ذوق مناصريهم الأمريكيين الأفارقة نحو ما هو "بدائي" ، فإن معظم الفنانين السود فى الستينيات والسبعينيات كانوا أكثر اهتمامًا باستخدام فنهم لمساندة النضال من أجل الحقوق المدنية. ومن ثم فإن الاستخدام المتكرر للدوافع قد ارتبط بـ **Sango** و **Esu**، وكذلك ارتبطت آلهة يوروبا **(Orisha)** بالرعد / العدالة الاجتماعية والمصير / الفرض على التوالي. وقد أضاف اللجوء إلى الإيقونات الأفريقية بعدًا جديدًا إلى التراث الأمريكى الأفريقي. وقبل القرن العشرين تطلع الأمريكيون الأفارقة إلى المسيح والإله المسيحى لكى يرسل "موسي" ليحررهم من الاضطهاد العنصرى، ولكن منذ الستينيات ظل البعض يتوسل إلى قوى الآلهة الأفريقية والأجداد فى أوقات الشدة. وآخرون مثل بيجرز جمعوا بين الجماليات الأمريكية والأفريقية لخلق مصطلحات جديدة.

من الروحانيات والأغنيات الزنجية مرورًا بالجاز إلى الراب:

لقد تطورت الموسيقى الأمريكية الأفريقية إلى حد ما. وبينما تسعى الروحانيات وراء الإلهام من الإنجيل ، فإنها قد تأثرت أيضا بالاحتفالات التى

هى أساسًا أفريقية مثل كوانتازا . وتتضح تأثيرات مشابهة فى الأغنيات الزنجية.
وفى موسيقى الجاز فإن التأكيد على التمايل والبيبوب فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات موه على الجذور الأفريقية للموسيقى وتأكيدها السابق على الإيقاع. وقد أعطى وصول العديد من معلمى الطبول (مثل كولازو ويوزو) من كوبا إلى الولايات المتحدة فى أواخر الأربعينيات، حيث تم حفظ الكثير من تراث استخدام الطبلة الأفريقية فى طقوس **Santeria**و **Naningo**وبالو ، موسيقى الجاز عقدًا جديدًا فى الحياة وأدى إلى تطور **Cubop**، خليط من الإيقاعات الأمريكية الأفريقية والكوبية الأفريقية مع التأكيد على الإيقاع ذى الطابع الأفريقى الشديد. وقد أعطى تعاون مشابه فى الخمسينيات بين الموسيقيين البرازيليين والأمريكيين الشماليين فى تراث **السامبا** الميلاد لـ **Bossa Nana** . ومن أواخر الخمسينيات وصاعدا أدت الحاجة لتقوية تأسيس السود للجاز ببعض موسيقى الجاز الأمريكيين الأفارقة إلى البحث عن الهامات جديدة فى الموسيقى الأفريقية. وألفوا نغمات ذات أفكار أفريقية تقلل من الارتباطات بين حركات الاستقلال فى أفريقيا السوداء وحركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة. وتشمل مثل هذه المؤلفات **Airegen** لعازف الساكسافون سونى رولينز و **Uam Uam** لفارمر و **Accenton Africa** لعازف الساكسوفون أديرلى و **Afro American Sketches** لعازف الساكسافون نيلسون. ولقد كان لعازف الساكسافون كولترين والذى يعتبر أكثر موسيقى الجاز تجديدًا فى العصر الحديث تجارب مع النغمات والإيقاعات الأفريقية كما يتضح فى ألبوماته

تعبيرات وأفريقيا / النحاس. ولقد كان صديقًا مقربًا من الطبال النيجيرى القاطن فى نيويورك أولاتونجي، وزار المركز الثقافى للأخير فى هارلم بانتظام للبحث عن الإلهام من الموسيقى الأفريقية. إن التعاون بين مشاهير الجاز الأمريكيين الأفارقة مثل بليكى وبراند وأدى وكوتى قد أفاد الجذور الأفريقية فى الموسيقي.

- وفى مجال الموسيقى الشعبية ، فإن المصطلح "إيقاع وأغنيات زنجية" قدم من خلال مجلة بيل بورد عام ١٩٤٩ لتصنيف الأشكال الموسيقية الجديدة التى نشأت من الأغنيات الزنجية التقليدية، مؤكدة على إيقاعات الرقص. وفى الستينيات والسبعينيات أنتج الانصهار بين الجوانب المختلفة للتراث الأفريقى مع عناصر الإنجيل والجاز الروك آند رول والديسكو. وقد تجمعت استجابات الألحان الرقصية لهذا الانصهار فى الرقص المتقطع فى الثمانينيات، والذى أكد على الحركات الأكروباتية من النوع الأفريقي. وعلى الرغم من أن إيقاع الهيب هوب لموسيقى الراب غالبًا ما يقال أنه يعكس نبض حياة المدنية الداخلية وأنه قطع الروابط مع الارتقاء الإيقاعى للموسيقى الأمريكية الأفريقية السابقة ، إلا أن بعض أساليبه الصوتية كما يشير روبرتس، تضرب بجذورها فى الأغنيات الزنجية.

نحو مسرح للسود جديد:

- لكى نربط الدراما بحركة الحقوق المدنية ، وفى أثناء ذلك ، نذهب وراء التصور الأوروبى لما يعرف بـ "الفن من أجل الفن" فإن بعض كتاب المسرح السود

استـدارو إلى التطبيق الأفـريقى للمسـرح الكلى، والذى يمزج بين الفنون الاستعراضية والفنون البصرية، ويسمح بالارتجال ويزيل الفجوة بين الممثلين والجمهور. وبعض الكتاب المسرحيين مثل بركة وماكبث وسلامة وسانشيز كانت لهم تجارب مع الدراما الشعائرية الأفريقية والتى لم يكن فيها فصل بين الفن والحياة. ولكن كما يشير ستيسل فإن المصطلح "شعائري" كما يستخدم فى مسرح السود لا يكرر بالضرورة الممارسات الأفريقية التقليدية. ولكنه يشير إلى "الحضور القوى للرموز وتمثيل الشخصيات والموضوعات وأساليب اللغة والتى تتكرر كثيرًا من مسرحية إلى مسرحية عبر فترة زمنية... والتى من وظيفتها إعادة التأكيد على قيم والتزام الجمهور". وفى مسرحية **سفينة العبيد** (١٩٦٤) ، على سبيل المثال فإن بركة وهو مؤسس حركة الفنون السوداء فى هارلم يقتفى أثر التاريخ الأمريكى الأفريقى إلى عصر ما قبل الاستعمار حيث وضعت أهمية كبرى على العرقية وحياة المجتمع وطقوس دورة الحياة. وبعد ذلك أتى رعب ممر المتوسط ، والذى حط من العمل الإنسانى فى المزارع الأمريكية، وتمرد العبيد والتحرير والتفرقة العنصرية والنضال من أجل البقاء، والاحتفال بالحرية. وطبقًا للارى نيل فإن المسرحية "تاريخ طقوسى .. يسمح بالمشاركة العاطفية والدينية من جانب الجمهور. ومثل كل الطقوس الجيدة، فإن الهدف منه هو جعل الجمهور أقوى وأكثر حساسية نحو الوقائع التاريخية التى شكلت حياتنا وحياة أجدادنا". وقد استخدم مسرح لافايت فى هارلم والذى تأسس فى ١٩٦٧ وإدارة ماكبث إستراتيجية مشابهة. وقد قدم ثلاث مسرحيات أثناء موسم ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ،

شعائر لتوحيد السود حتى يستطيعوا تخطى الصراع الطويل الآتي ,رفع الموتى والتنبؤ بالمستقبل وزمن أسود للفنون الشعبية السوداء : مسرحية بلا كلمات.

ولأنه لم يكن راضيًا عن البحث الاثنوجرافى فى المبادئ النظرية لمسرح الشعائر الأفريقى فإن مسرح السود القومى فى هارلم، والذى تأسس ١٩٦٨ تحت قيادة باربارا ثير، أخذ بعض أعضائه إلى نيجيريا فى السبعينيات لتعميق فهمهم عن الدراما الأفريقية خاصة اليوروبية. وبينما هم فى أفريقيا تعاونوا أيضًا مع الممثلين المحليين. وتتضمن المسرحيات التى أنتجها مسرح السود القومى فى السبعينيات والثمانينيات **رحلة فى الحقيقة، والشعائر وانصهار الروح** ومسرحية مانهوف **الركوب على أجنحة الحب**. وطبقًا لباربارا ثير فإن تراث أوريشا كان وسيلة قوية لإعادة ربط الكاتب المسرحى الأمريكى الأفريقى بماضيه وفى الوقت نفسه يسمح بالتطهير والعلاج الشعائري. وحقًا فإن ليس كل كتاب المسرح السود يتطابقون مع تراثهم الأفريقي. والبعض مثل جراهام يرفضونه على أساس أن أجدادهم الأفارقة قد تعاونوا مع الأوروبيين أثناء تجارة العبيد عبر الأطلنطي. ولكن كما يشير هاريسون فإن الفن الأمريكى الأفريقى يتعرض لمخاطر فقدان كونه فريدًا إذا فشل فى وصل الماضى بالحاضر. وكما يقول فانسينا "ليس هناك شخص يستطيع العيش بلا إحساس بالنفس ... وبالمثل لا يستطيع مجتمع سواء عائلة أو جمعية أو أمة أن يوجد بدون افتراض هوية والتى بينما لا نلمسها ماديًا، فإنها تعبر عن نفسها من خلال معيار العضوية والسلوك المتبادل القائم على والذى يبرره "وعى تاريخي" مشترك".

- وقد أدى هذا الوعى التاريخى ببعض الأمريكيين الأفارقة إلى العودة إلى ديانات أجدادهم. وفى أويوتونجى بجنوب كارولينا استعاد ارتداء قناع الـ Egungun كإحتفال دينى له معانى علاجية. وعن طريق إصلاح جوانب معينة من التراث الأفريقى وإدخالها فى حياتهم، لم يعد العديد من الأمريكيين الأفارقة ينظرون إلى "ثقافاتهم الثنائية" على أنها متناقضة. فهم يعتزون بها كمصدر للإسهامات الأصلية فى الجمال الأمريكى وولدوا ثقة بالنفس جديدة ووقفوا بين ما شخصه دبواة ذات مرة على أنه "اثنان من المثل المتحاربة فى جسد واحد مظلم".

وفى النهاية ، لابد من التأكيد على أنه وبينما يفتخر العديد من الفنانين الأمريكيين الأفارقة والممثلين بتراثهم الأفريقى فإنهم ليسوا راضين عن حفظه من أجل ذاته. وعبر السنوات ظلوا يحولونه لكى يعكس حاجات ومؤثرات ومثل ورؤية جديدة تظهر من جانبى الأطلنطي، وفى ١٩٩١ أسس سلوفان طبيب بيطرى فى حركة الحقوق المدنية ، القمة الأمريكية والأفريقية "لكى يقوى روابط التراث والتاريخ التى تربط الأمريكيين السود بأفريقيا". ومنذ ذلك الحين تعقد القمم المشتركة فى أفريقيا ، وقد تم اجتماع ١٩٩٩ فى أكرا بغانا. وقد استضافت نيجيريا المهرجان العالمى الثانى لفنون وثقافة السود فى ١٩٧٧ وكان الأكثر تخليداً حتى اليوم لأنه ضم مفكرين وكتاب وممثلين وفنانين سود من أماكن مختلفة من أفريقيا والديسبورة. وتلخص تجربة روبنسون عن الاحتفال بكونها أمريكية أفريقية فى الوقت نفسه :

كونى عائدة من أفريقيا فإن أفضل الهدايا التذكارية كانت غير ملموسة : وهج معين لا يمكن التعبير عنه، شبكة عمل من الصداقات والأهم الإلهام لإحياء التراكيب القديمة، وبناء مؤسسات جديدة والانتشار وراء الحدود السابقة. وقد بكى الكثيرون وأجهدوا بسبب النشاط الكثيف والعواطف الغامرة وتواضعوا أمام حجم المسئولية المفترضة من خلال المشاركة فى الهدية. "وكممر وسط" فإن تجربة المهرجان تحدثنا جميعًا لكى نعترف بجمال تراثنا ونعيش توقعاته".

وبمعنى آخر فإن التراث الأفريقى كان (وما زال) قوة محفزة فى المحاولات الإبداعية للفنانين الأمريكيين الأفارقة والكتاب والممثلين فقد مكّنهم من ربط الحاضر بالماضى بطريقة ايجابية، وتطوير وجهات نظر متفائلة عن المستقبل وفى هذه الأثناء إدخال إسهامات أصيلة على عالم الفن.

تيجومولا أولانيات

أجونيس: تأسيس الممارسة

- إن تاريخ الممارسة الدرامية (الأفريقية، والأفريقية الأمريكية، والكاريبية) للسود غير مفهومة خارج تفاعل الصراع بين ثلاث تشكيلات أساسية متصارعة وتقريبًا مترابطة : **الأوروبية** المسيطرة الاستعمارية، و**الأفريقية** المناهضة للاستعمار غير المسيطرة ، **وما بعد الأفريقية الناشئة**، والذى يهدم كلاً من الأوروبى والأفريقى بينما يهذب ويطور أهداف الأخيرة. والتأكيد هنا على اجتماعية الخطاب اللغوى كممارسة محسوسة داخل المساحات المتنافسة. فعلى سبيل المثال، فإن الخطاب الأوروبى حول دراما السود يمكن التفكير فيه فقط داخل مادية نهضة أوروبا، وغزو واستبعاد الشعوب الأفريقية وظاهرة الاستعمار والاستعمار الجديد والاستعمار الرأسمالى العدوانى المستمر. إن ثورات العبيد المتعددة والتحرير والموجة الكبيرة من تفتيت الاستعمار كما يصفها ادوارد سعيد والهجوم العام المعاصر على نفوذ الثقافة الغربية تشكل مادة وحالة إمكانية الخطابين اللغويين المناهضين لأوروبا. وفى التأكيد على هذا التاريخ فإن ما أريده هو تحليل للمؤسسات الاجتماعية لشكل الجماليات واختراع الممارسة والنظرية الدرامية السوداء ذات المكانة الثقافية. والتحليل أيضًا هو جانب من قصة كيفية الفوز بالقرب ومقاومة الضحايا نحو جعل هذا الفوز صفرا.

وفى توضيح الخطابات اللغوية ، سوف أركز على نقاط الاتصال المهمة والحالات الممثلة أكثر من التركيز على تجميع المعلومات. وهذا يعنى ترك الكثير ،

والهدف الرئيسى من هذه الدراسة لا يعتمد على إعطاء أمثلة معرفية عن التشكيلات المتعددة ولكن على ملائمة الطريقة المتبناة : لإعطاء معلومات قيمة حتى مع لحظات بسيطة.

الخطاب اللغوى الاستعماري

هناك حقيقة : يعتبر الرجال البيض أنفسهم فى مرتبة أعلى من الرجال السود.

- فرانتيز فانون

من المؤكد أولا وجود الجماعات الإنسانية التى بلا ثقافة ، وبعد ذلك الترتيب الهرمى للثقافات، وأخيرًا مفهوم النسبية الثقافية.

- فرانتيز فانون

... ماذا بعد ذلك يعمل ، إذا لم تكن الرغبة والقوة ؟

ميشيل فوكولت.

- ويعتمد الخطاب الأوروبى على عدد من الافتراضات والممارسات الراسخة، والتناقضات "الشديدة" . والعرف السائد هنا هو دونية ثقافات السود والأشكال الثقافية. ومن المؤكد أن السود ليس لديهم تقاليد فطرية عن الدراما. وحيثما يعرف أن السود ربما قد يكون لديهم تقاليد درامية ، فإن هناك تسلسلاً هرميًا

حيث بالمقارنة مع أوروبا وآسيا ، فإن هذه التقاليد هى مجرد "دراما أولية" أو "نصف دراما" فى حالة تطور وفقًا للأسلوب والمعايير الجمالية وشكل التكنيك والنقل التاريخي. ويتصل بذلك عن قرب الادعاء بأنه لو أن هناك حقا تراثا "دراميا مناسبا" للسود حينئذ مثل "التعليم" والمسيحية وهكذا فمن الواضح أنها ميزة كبيرة فى المواجهة الأوروبية الأفريقية. وبمعنى آخر فإن هذه التقاليد الدرامية المناسبة للسود ليست إلا مجرد اشتقاقات من الأشكال والتقاليد الغربية.

وفى الواقع الرمزى الأكبر ، فيما وراء المناظرات المتعلقة بهوية الشكل الثقافى فإن ما نُراهن عليه ليس شيئًا أقل من مقدرة السود بالنسبة للثقافة. وهذا لا يدهش أحدًا حيث أنه تأسيس "نظام الحقيقة" لما قبل التاريخ لهذا الخطاب اللغوى قد شكله الخطاب اللغوى العنصرى الخضوعى لأسماء لها رأسمالية رمزية واجتماعية ضخمة مثل هيجل وكانت وفرويد وآخرين - مستكشفين ومديرى مستعمرات ومبشرين. وسوف أتفحص ادعاءات هذا التشكيل ببعض التفاصيل من خلال اثنين من التقاليد المسرحية ذات أهمية كبرى فى تشكيل دراما السود فى أمريكا الأفريقية والكاريبى وكارنيفال ترينداد والمناظرة العلمية عن حضور أو غياب الدراما فى أفريقيا.

إن غناء الممثل الذى يقوم بدور الزنجي، والذى يعتبره العديد من النقاد والعلماء أول تسلية مسرحية أمريكية ، قد ازدهر قبل بداية القرن ١٩

والعشرينيات. ويتقن الممثلون البيض الذين يؤدون دور الزنوج المكياج وتمثل الملابس ما يعتبرونه غرائب سوداء بالنسبة لمرح وبهجة جماهيرهم البيضاء. ولم يكن غناء الممثل الذى يؤدى دور الزنجى أول مثال على التمثيل الأبيض لشخصية السود على خشبة المسرح الأمريكي. فقد سبق ذلك ، إن لم يكن تداخل معه – تراث الميلودراما فى القرن ١٩ حيث لعبت مسرحيات البيض الهزلية والممثلون الزائدون أدوار لشخصيات من السود ... ينتحلون أسماء مثل كوشا وجوبا وكاتو وعملوا كمائلة كوميدية على خط واحد. ولكن كان الغناء كجماعة فى ١٨٣٤ هو الذى كرس تمامًا لعرضه الغرائب والأشياء الشاذة والهزليات للجنس الأسود من البشرية الذى استحوذ على الخيال الوطنى أكثر من نصف قرن ونال إعجابا زائدًا من البيت الأبيض إلى حقول الذهب بكاليفورنيا ومن نيو أورليانز إلى نيو انجلند ومن القوارب الهندية والصالونات إلى المسارح التى تتسع لـ ٢٥٠٠ فرد.

– ومع الغرائب الكوميدية كأساس يخبرنا عن التمثيل ، أكد الغناء على ملامح السود الجسدية وسلوكياتهم ورقصاتهم وكلامهم وموسيقاهم وملبسهم بشكل مبالغ فيه وحساس جدًا. ومع زينتهم بالأجنحة واللون القرمزى كان المغنون يؤدون الحركات الالتوائية للجسد والحيل والنكات والملاحظات الساخرة. وفى كل هذا كان النموذج هو العبد فى المزارع الجنوبية كما عبرت عنه دراسة "الشكل الشائع لشخصية بسيطة، يميل للفكاهة بحكم الغريزة، موهوب فى الغناء والرقص ويتمتع بفلسفة ليس فيها فن". وتبالغ التمثيلات المسرحية فى هذا الرسم عن الفرد الأسود كشخص كسول ولا يتحرك مصاب بشهية غريبة إلى البطيخ ويلتهم

بطريقة غريبة أو كمشاهد على انعدام القدرات مثل النطق الملتوى والكلمات الطويلة بلا معنى وثرثرة غير مفهومة. وخلال حياة المغنى الذى يؤدى دور الزنجى كشكل شعبي. ويقول جويفو "أنها تعطى صورة واحدة غير مختلفة عن السود هى صورة سامبو : الطفل ذو النمو الزائد من السذاجة والبلاهة وغالبًا ما يسلم إلى الوقاحة ولكن فى الأساس يتمتع بفكاهة جيدة وبساطة".

وربما أكثر من تعقيد منطقى ، ساهم المغنى الذى يؤدى دور الزنجى كثيرًا فى تأسيس نوع خاص من الرؤية الأمريكية عن السود واختلافهم الثقافى وتطور الأنماط التقليدية السلبية. ومن الواضح جدًا فقط أن "سامبو كان فى النهاية مخصصًا لإخضاع الأقلية". فعلى سبيل المثال على الرغم من أن دونية السود كانت هى العرف فى العروض ، ففى السنوات الأولى كانت الملاحظات الساخرة يصاحبها ضربات عنيفة عارضة على وحشية وعدم إنسانية السياق والعبودية على الرغم من أنه ليس ضروريًا أن يكون خارج اشمئزاز النظام أو التعاطف مع العبيد. ومع ذلك وعندما نشبت الأزمة فى الخمسينيات من القرن التاسع عشر مهددة استقرار الاتحاد وامتيازات البيض المؤسسة، فإن المثيل السلبى للعبودية "اختفى تمامًا تاركًا وراءه رسومًا كاريكاتيرية متناقضة عن العبيد المبسوطين والزنوج الأحرار التعساء" . وقد كان هذا الجهاز المسيطر قويًا لدرجة أنه عندما أتت الحرية فإن فرق السود التى ظهرت أجبرت بسبب الظروف - مشروعات تجارية جدًا يسيطر عليها البيض - أن يتبنوا جملة أشكال العرض المسرحى ومخزون شركات البيض والتى تتضمن العرض الأسود والفن الواسع وكل

العلامات التى تشير إلى عقلية ضعيفة. ومع ذلك فلو أننا قد تجاهلنا أو قللنا من قيمة هذه المشاركة السوداء ذات الإشكالية والمتعددة الأصوات فى الخطاب اللغوى المصمم لإخضاعهم ، فإننا سوف نبالغ فى النظر إلى نشأة الذاتية المسرحية الأمريكية - الأفريقية الأصلية.

وبالنسبة للجزء الأفضل من العقود القليلة الأولى من هذا القرن، فإن الوجود المسرحى للسود على خشبة المسرح الأمريكية قد رفض إزالة وسائل الأمان من الأغنيات ، من المسرحيات الموسيقية السوداء الأولى إلى الوحدات المسرحية الفيدرالية "الراديكالية" التى يسيطر عليها البيض. وحتى مسرح السود فيما بعد الستينيات مع موقفه الأكثر وعيًا نحو التصميمات الرسمية لممارسته لا يمكن أن يتظاهر بأنه قد هرب من ظلال الأغنيات. وعندما حاول شانج تعويذة هذا الشبح عام ١٩٧٩، أدركت فى مرارة أن المغنى قد يمنع لأنه عنصري، ولكن المغنى أكثر قوة فى عاهاته الجسدية من رفضنا المزعوم له، ومن هنا فإنه بعد العرض المسرحى كل ليلة "كنا ننال تصفيقًا حارًا".

ومن الطريف مقارنة الغناء الذى يؤديه ممثلون فى دور الزنوج ، حسب التطور والتأثير، مع ما يظهر على أنه نسخته الهندية الغربية، الـ **Camboulay** الترينيدادي. ويفضل عناصر مثل التفوق العددى للعبيد وغرائب العبودية الهندية الغربية وظاهرة غياب ملاك الأرض، على سبيل المثال، لم يتطور الـ Camboulay إلى شكل تجارى ممتد أو مارس تأثيرًا مسيطرًا مثل نظيره

الأمريكي. والعنصر الآخر المهم كان أن الـ Camboulay لم ينفصل أبدًا عن مكانه الاحتفالى الآمن داخل الشكل / المناسبة الثقافية السريعة الزوال ، الكارنيفال.

وكونه ثمنًا لما قبل الغاء كارنيفال ترينداد (١٨٣٤) ، كان الـ Camboulay تطورًا متوازيًا مع الغناء، وكانت سمته "أعمدة المجتمع" = الرحالة والارستقراطيون المزارعون البيض - الذين يرسمون عبيدهم ويؤدون رقصاتهم وأغنياتهم، على إيقاع "الطبول الأفريقية". وينقل إرور هيل فى **كارنيفال ترينداد** عن مراسل وهو مزارع أبيض، فى **بورت أوف أسبانيا جازيت** عدد ١٩ مارس ، ١٨٨١ ، حول هذا الشكل :

> فى الوقت الذى ازدهر فيه الكارنيفال ، كانت صفوة المجتمع متنكرة. وكانت الملابس المفضلة عند السيدات هى "mulatress" غالية الثمن فى ذلك الوقت ، بينما فضل الرجال ملابس زنجى الحديقة **neguejadin** أو ملابس عبيد المزرعة السود. وفى وقت الكارنيفال كانت أمهاتنا وجداتنا ترقص الـ **belair** على الطبول الأفريقية والتى لم تزعج أصواتها أذانهم وكان آباؤنا وأجدادنا يرقصون **bamboula** والـ **ghouba** والـ **Calinda** . وكانت مشيتهم الرائعة مع الشعلات فى شوارع المدينة تقلد ما حدث فعلاً فى المزارع عندما كان الزرع مشتعلاً. وفى هذه الحالات فإن العمال

فى المزارع المجاورة كانوا يساقون إلى هناك بالتناوب نهارًا وليلاً للمساعدة فى طحن قصب السكر قبل أن يتغير طعمه، وهكذا .Cannes brulees

ولأنه أدخل إلى الأقليم عن طريق البيض ، حفظ كارنيفال ترينداد لمدة طويلة وتم تأمينه ضد مشاركة الجماعات العنصرية الأخرى. وكونه مجتمع هرمى جدًا، كانت الاختلافات المعروفة وفقًا للترتيب "البيض، الملونين الأحرار ، الهنود والعبيد" وقد تبع التصريح لمشاركة غير البيض هذا التسلسل الهرمى ، كما قال مفتش الشرطة السابق فريزر عام ١٨٨١:

> إن الملونين الأحرار كانوا يخضعون لقواعد مشددة ومع ذلك لم يسمح لهم بارتداء الأقنعة وقد أجبروا على التزام حدودهم ولم يسمح لهم بالانضمام إلى حفلات تسلية الطبقة المنتفعة. وقد ظل الهنود بعيدين تماما والعبيد باستثناء المتفرجين أو عند مجاملتهم بالضرورة للاشتراك، لم يكن لهم نصيب فى الكارنيفال والذى كان قاصرا على طبقة المجتمع العليا.

- وطالما بقى الوضع كما هو عليه، فإن الصحف المتوافرة وهى مرآة رأى الطبقة الحاكمة - ساندت الكارنيفال من خلال مقالات جيدة "والثناء على التألق وأشكال اللهو الصاخب لمرتدى الأقنعة من الطبقة العليا" . ومع ذلك وعقب التحرير فى ١٨٣٤ - وبعد ذلك إلغاء عمل الصبية فى ١٨٣٨ - عندما استولى

العبيد السابقون وعناصر الطبقة الدنيا الأخرى على الكارنيفال ، تغيرت نغمة هذه الصحف بدرجة كبيرة وأصبحت "معادية" . وقد انسحب البيض الذين ينتجون الطبقة العليا من الكارنيفال. ومن وجهة نظر فريزر أصبح الكارنيفال "تسلية فوضوية للطبقات الدنيا". ومع بداية السنة الأولى للحرية، رثت إحدى الصحف "الافتقار إلى نشاط صاخب جيد" ، والذى كان يشاهد أثناء أسبوع الكارنيفال فى الأيام الخوالي. إن الحملة من أجل إلغائه والتى باءت بالفشل فى النهاية، استمرت خلال القرن.

- لقد انتقل الـ Camboulay إلى العبيد السابقين والذين قدموه على خشبة المسرح بإخلاص متناه مع ملابس ومكياج السود، كما هو الأمر فى مشاركة السود مع المغنين الذين يؤدون دور الممثل الزنجى أى تمثيل التمثيل. وعلى عكس الغناء، فإن ما كان رسومًا كاريكاتيرية فى الـ Camboulay لم تكن ما يسمى غرائب العبيد ولكن استجابتهم للحظة عذاب العمل الاجبارى. وهذا ربما يفسر الاستيلاء الحاذق والعاطفى للعبيد السابقين للشكل. وقد استوعبت صحيفة **بورت أوف اسبانيا جازيت** قدرات مثل هذه التشريعات العاطفية عندما وصفت عرضًا مسرحيًا فى ١٨٥٨ بأنه أكثر قليلاً من صياح مجموعة من أنصاف المتوحشين .... يعرضون مشاهد شيطانية وتمثيلاً شيطانيًا جدًا لأيام العبودية كما كانت منذ ٤٠ عامًا. وبعد ذلك حتى بعقود أو قرن مازلنا نسمع صدى هذا الوصف فى تمثيل أشكال العرض المسرحى الهندى الغربى الأسود بواسطة علماء مثل بيكويز ورايت وباكستر.

وبينما أصر العبيد السابقون ، والذين استولوا على الكارنيفال بأشكالهم الخاصة ، على ترابط التواريخ من خلال خيارهم الثقافي، تمسك البيض بشدة بالاختلاف والصفاء حتى على حساب التخلى عن شكل استمتعوا به كثيرًا وبوضوح. ولم يبدأ موقف البيض السائد نحو الكارنيفال فى التغير إلى التسامح حتى بداية العشرينيات من هذا القرن. وحتى لو كان هذا هو العكس فإن تأثير هذا الشكل كان مرتبطًا بأن يكون قويًا على الدراما الكاريبية المعاصرة.

إن الخطاب اللغوى الاستعمارى حول أشكال العرض المسرحى الأفريقى تم تثبيته بطريقة مشابهة مع نقاء المفاهيم. والتأكيد هنا يكون أساسًا على التعريف الناقد لما يشكل الدراما فى أفريقيا. ويعتبر عمل فينجان المؤثر **الأدب الشفهى فى أفريقيا** والمنشور فى ١٩٧٠، فريدا فى هذا الصدد. ففصل "الدراما ، ما زال بالنسبة للعديد المسح المعترف به. وتكشف سطورها الافتتاحية بمفردها حدودها غير المعترف بها وطريقتها المتحفظة.

> إلى أى مدى يمكن للمرء أن يتحدث عن الدراما الفطرية فى أفريقيا لا يعتبر سؤالاً سهلاً. وفى هذا فهو يختلف عن الموضوعات السابقة (المعالجة فى هذا الكتاب) مثل الشعر السياسى أو الروايات النثرية ، حيث أن هناك كان من السهل اكتشاف أشكالا أفريقية مناظرة للأشكال الأوروبية المألوفة.

ولو أن أفريقيا استطاعت فقط أن تقدم أشكالا أفريقية مناظرة للأشكال الأوروبية المألوفة" الفطرية لأمكن أن يطلق عليها قارة بها دراما. ومع ذلك فليس

من الصعب القول بأن قضيتها ما زالت تترك مساحة من الحرية إذا ما تم فقط تفسير تشابهها ببعض الرؤية والإبداع. وسالكة هذا الطريق، تظل فينجان تبحث عن الدراما الأوروبية فى القارة الأفريقية" ما ... نعتبره **نحن** بشكل طبيعى دراما" ما **نحن** معتادين عليه". إن "تعريف" الدراما الذى تقترحه يهدف لإنجاز القليل إذا لم يكن فاشلاً:

> من الضرورى الوصول على الأقل إلى اتفاق ما يتعلق بما يمكن اعتباره "دراما". وبدلاً من الوصول إلى تعريف شفهى ، يبدو من الأفضل الإشارة إلى العناصر المختلفة والتى تبدو أنها تتجمع فيما نعتبره دراما. وأهم ما فى الأمر هو فكرة تشريع التمثيل من خلال ممثلين يقلدون الأشخاص والأحداث. وهذا أيضًا يرتبط بعناصر أخرى تبدو أكبر أو أقل درجة فى أوقات أو أماكن مختلفة: مضمون لغوي، حبكة وتفاعل شخصيات عديدة ومشاهد طبيعية .. الخ. وغالبًا موسيقى ، ومن الأهمية بشكل خاص فى معظم العروض الأفريقية هو الرقص. والآن من النادر جدًا فى أفريقيا أن تتجمع كل عناصر الدراما هذه فى عرض مسرحى واحد.

وفشلها هذا الذى لا يمكن إنكاره يجهز ويقوى من موضوعها، حتى ضد الدليل المعاكس المعترف به "على الرغم من أن بعض الكتاب قد أكدوا بشكل ايجابى وجود الدراما الأفريقية المحلية، فسوف يكون من الصدق القول بأنه فى

أفريقيا وعلى العكس من أوروبا الغربية وآسيا، الدراما ليست منتشرة على نطاق واسع أو أنها شكل متطور".

وفى الفقرة الطويلة الآتية ، دعونى ألفت الانتباه إلى افتقار فينجان إلى الدرما الأفريقية "التراجيديا" (أكثر الفنون علوا وتحضرًا ، بفضل أرسطو) وإلى العرض المسرحى المشكوك فيه عن العنف المنطقى خاصة فى الدور المستمر للاختلاف كخطأ وقبل النهاية، فى مجئ الغموض الواضح للرؤية وفشل المعرفة عند عدم الملائمة المفترضة للظاهرة التى تدرس : إننا نذهب أبعد ونضيف بأنه ما يمكن اكتشافه من عروض درامية أو نصف درامية لا يبدو أبدًا أنه يتضمن تراجيديا بالمعنى الطبيعي. فالأحداث والشخصيات تصور ككوميديا وتعامل تقريبًا بطريقة واقعية وحتى بسخرية. وعلى الرغم من أن الملابس والأقنعة أحيانًا هامة، فإنه ليس هناك أى دليل على مشاهد متخصصة أو مبان أو أماكن مصممة للعرض المسرحي. فاللاعبون أحيانًا خبراء ماهرون أو ينتمون إلى جمعيات أدبية مثل جمعية **Ekine**، ولكن ليس هناك أى أثر للممثلين المحترفين. والجمهور فى النهاية ، أحيانًا ، هو جمهور "صاف" بمعنى أنه يتذوق العرض بدون ما يشارك مباشرة بنفسه ، ولكن مع أهمية الرقص وغياب حاجز خشبة المسرح فإن هناك غالبًا ميلاً نحو إشراك الجمهور بدرجة أكبر مما هو موجود فى معظم الدراما الغربية الحديثة . ويمكننا أيضًا الإشارة إلى نقاط سلبية أخرى. وهناك ضوء مباشر بسيط نلقيه على مسألة أصل الدراما من خلال

دراسة الأشكال الدرامية الأفريقية، ما عدا القول بأنه من أجل توسيع رؤيتنا العامة لإمكانيات الدراما ، أو لعناصر معينة فى الدراما. وبالمثل فهو يضيف مساندة بسيطة لنوع النماذج الأصلية التراجيدية وللطقوس التى يشار إليها فى النهاية بأنها "**الغصن الذهبي**".

ومن المهم إدراك مفهوم فينجان عن الاختلاف ، إذا أخذنا فى الاعتبار إصرارها بأن الأفارقة فى أفريقيا ينتجون دراما أوروبية. وإلى الدرجة التى معها نحن جميعًا لا فرق بيننا يصبح عملها غير ضروري. وإذا كان الاختلاف هو الذى يمكن مشروعها ، فإن إصرارها على محوه يصبح متناقضًا. ولكن يجب ألا نفترض أن عدم المنطق هذا يفتقر إلى أى منطق أو أنه يدمر نفسه فى وجود السلطة. إن الاختلاف هنا لا يمحى ولكن يتحول إلى تطابق ويصبح لا محدودًا فى **تسلسل هرمي**. ومن الطريف حينئذ ملاحظة أن ابادان حيث مكثت فينجان لفترة وهى تنهى كتابها، وحيث كتبت المقدمة، هى احدى المراكز الرئيسية لحركة يوروبا المسرحية المتجولة مع تراث موجود يرجع إلى أواخر التسعينيات من القرن السادس عشر ,ومن الواضح أن هذا المسرح قد رفض أن يزود فينجان "بأشكال مماثلة على غرار الأشكال الأوروبية المألوفة".

ويمكننا القول فقط بأن دراما السود أو عدم وجودها فى الخطاب اللغوى الأوروبى هى ، كما يقول ادوارد سعيد عندما كتب عن الشرق فى الاستشراق" نظام من التمثيلات التى يحيط بها إطار من مجموعة كاملة من القوي" والذى

يجلبه إلى مدار من الوعى الغربى والامبراطورية. وهو يتصل قليلاً بالنموذج الأصلى المفترض، على الرغم من أن الوسيطة الأوروبية لم تتوقف أبدًا عن الإدعاء بالتحرى المجرد من العاطفة. "العلم" "والواقعية" و"الصدق" . ولا أيضًا السلطة والكفاءة وقيمة الظاهرة الأوروبية كجهاز سيطرة بأى طريقة يعتمد على قرب تمثيلاته من "الواقع" المفترض. ويظهر كابرال جيدًا جهاز السيطرة هذا :

إن ممارسة الحكم الاستعمارى – تأكيده أو نفيه – تطلب (وما زال يتطلب) معرفة دقيقة بالمجتمع الذى يمكن وبالواقع التاريخى (اقتصادى واجتماعى وثقافي) والذى يوجد فى وسطه. وتعرض هذه المعرفة وفقًا للمقارنة مع الموضوع السائد ومع وجودها التاريخي. ومثل هذه المعرفة تكون ضرورة هامة فى ممارسة الحكم الاستعمارى والذى يؤدى إلى المواجهة ، غالبًا عنيفة بين هويتين مختلفتين تمامًا فى عناصرها التاريخية ومتناقضتين فى وظائفهما المختلفة. وقد ساهم البحث عن هذه المعرفة فى الإثراء العام للمعرفة الإنسانية والاجتماعية على الرغم من حقيقة أنه كان من جانب واحد وذاتى وغالبًا غير عادل.

خطاب لغوى ضد السيطرة

هناك حقيقة : يعتبر الرجال البيض أنفسهم أعلى درجة من الرجال السود. وهناك حقيقة أخرى يريد السود أن يبرهنوا للبيض ، بأى شكل ، ثراء تفكيرهم ، تساوى قيمة عقولهم.

– فرانتيز فانون

لقد أخذت أغنياتى وهربت -

وتغنيها فى برودواي

وتغنيها فى مدرج هوليود

وقد جمعت بينها وبين السيمفونيات

وأصلحتها

ولذا فهى لا تبدو أنها تنتمى إلى

نعم لقد أخذت أغنياتى وهربت

وأخذت أيضًا روجيتاتى وهربت

ووضعتنى فى ماكبث وكارمن جونز

وفى كل أنواع سوينج ميكادوس

وفى كل شيء إلا ما يتعلق بي

ولكن يوما ما ، شخص ما سوف

ينهض ويتحدث عني

ويكتب عنى -

أسود وجميل

ويتغنى بي

ويكتب مسرحيات عني

اعتقد سوف يكون

أنا نفسي

نعم، سوف يكون أنا

لانجستون هافز

لقد كان هدفنا أن نجد مخرجًا لموهبتنا وأن نبرهن لكل فرد والذى كان راغبًا فى المشاهدة والاستماع، بأننا كنا جيدين فى الدراما مثل أى شخص آخر. وكان الباب مفتوحًا قليلاً لنا وكالمعتاد فإن الرجل الأسود عندما يواجه بباب مفتوح ، ولا يهم صغر المساحة ، فإنه يدخل.

كلارنس ميوس

وإذا كان أفق الأمل لكل ممارسة سائدة أن تكون مسيطرة حتى توهم الآخرين بأنها طبيعية وتصبح غير واعية بتركيبها الخاص، فإنها سمة مميزة للخطاب

اللغوى المضاد أن يشكك فى هذه الثقة وأن يؤكد بدلاً من ذلك على الحالة المحتملة لما هو سائد. إن إدعاء المسيطر لكى يعلل كل الخبرات تحرجه قوة وعاطفة سلبية. وهذه القوة تضمنها، بشكل متناقض، "ضرورة داخلية" التى تحدد أنواع الخطاب اللغوى السائد.

> هذه الأنواع ليست فقط غير قادرة على الاعتراف بالفرق، بمعنى أنها غير قادر على تخيله. لسبب بسيط . وعندما يتم تخيله وحتى لكى يحرم ، فإن الفرق أو الاختلاف يكتسب وهما ولكن وجودًا أساسيًا. وإذا تم تشجيعه ، فإن شرعيته وتضمينه فى الشريعة الارثوذكسية، تكون قد بدأت لهذا المدى. وهكذا وحتى إعمال التحريم، فإنه لابد أن يحرم.

إن مهمة التحريم مرة أخرى تفضح خيال الحتمية والدليل الذاتى الفعلى وهكذا تمنح مساحة معاكسة للمنطق، مساحة تفتح فى "حدود تركيبة للسيطرة الاجتماعية" حيث إنه ليس هناك أى خطاب لغوى قادر على السيطرة بشكل كامل. وهذا هو حيث يجب علينا أن نحدد القيمة الكبيرة للخطاب اللغوى المضاد: كممارسة ضد السيطرة ، فهو "المبدأ الناشىء لديناميكية التاريخ ... القوة التى تؤكد تدفق الزمن الاجتماعي" حيث إنه "يقع مثل الأخر فإن لديه القدرة على **الوقوع** ، ولكى يتصل بسلطة واستقرار النظام السائد فى الكلام والذى لا يمكن حتى أن يشجع وجوده. وهو يقرأ ذلك الذى لا يستطيع قراءته".

وفى هذه المقدمة ومع ذلك ، تكمن سمة استشكاليه فى الحديث اللغوى المضاد : عمقه وعلاقته المعقدة مع ما هو سائد. وهو يتقاسم نفس الأرضية مع السائد وهكذا يتعرض لمخاطرة التثبيت مع المنطق الثنائى المقيد للأخير وتدوير افتراضاته المتعلقة بنظرية المعرفة. وليس من المستغرب حينئذ أن يدمج العديد من الخطابات اللغوية المضادة تحت السائد.

وفى مظاهره المتعددة، فإن الخطاب اللغوى المضاد وضد الأوروبى وضد الاستعمار حول دراما السود يبرهن على نقاط القوة هذه وأيضا نقاط الضعف. وفى إصراره على تمييز الحضور، ووجهة النظر، وتصميم الذات لدى الأفارقة، اكتسب هذا الخطاب اللغوى لنفسه عنوان "متمركز حول أفريقيا".

إن عدم تكافؤ هذا الخطاب اللغوى يتطلب تحديدًا ملموسًا. وهو يتضمن فى العمق توترًا قائمًا بين أوامر ممارسته المضادة للسيطرة وحقيقة غياب أو عدم تطور البنية التحتية المضادة للسيطرة. وهكذا فإن القاعدة غالبًا وليس الاستثناء أن تستعير العديد من الصيغ الأفريقية دعامات مساندة على الرغم من التشكيل المعاكس ، من تطور نظرية المعرفة الأوروبية الاستعمارية. وحينئذ فإننا نساق إلى أكثر نقاط التشكيل قوة والعلامة المميزة : **نظريته النسبية**، الأساس الذى عليه يتحدى السيطرة المعرفية الأوروبية من خلال اقتراح أفكارًا مختلفة. إن هناك قواعد مختلفة لما يشكل "دراما" فى المجتمعات المختلفة والدراما الأوروبية ليست هى المعيار. وعن طريق محاولة الهروب من **التسليم لمنطق التمثيلات المسيطرة** ،

فهو يستبدل بالبحث عن تمثيلات مختلفة. دعونا نستكشف باختصار الآثار المهمة لهذا التشكيل الأمريكى الشامل.

فى محاضرتها الشهيرة عام ١٨٩٥ "قيمة أدب الجنس البشري" أصرت فيكتوريا ماثيوس أن " المنظر بالنسبة لأدب الجنس البشرى لم يكن أبدًا أكثر إشراقًا "على الرغم من "الشر المرعب" للتشريع القاهر الذى تؤيده العادات غير الإنسانية" والتى تعانى من قبل الأمريكى الأفريقي. وهكذا فهى تعلن عن جدول أعمال يدور حول "الجنس البشري" فى الجزء الأفضل من القرن العشرين، وصفة للهروب من براثن الأغنيات. ولمواجهة الترجمات غير المكترثة والمنتشرة على نطاق واسع لهؤلاء المتحيزين ضدنا، فإن ماثيوس تنادى بتمثيلات معاكسة : "أدب الجنس البشري" والذى سوف لا يؤكد فقط على تاريخنا وكوننا أفراد ولكن أيضًا "توحى للعالم بالخطأ والاحتقار الذى يرى به الأسد الصورة التى يرسمها الصياد والرسام الشهير عن ملك الغابة" ومع ذلك فهى تدافع بأن أدب الجنس البشرى لا يعنى "ثناء بلا تفكير على أنفسنا" وهو تحذير يتنبأ فيما بعد بالاشتباك الشهير مع نيجريتيود مثل تحذير سيوينكا أو هونتونجى أو افتراض كابرال عن الموقف التحررى نحو المواد الثقافية الأفريقية.

وإحدى المواهب الجديدة التى ذكرتها ماثيوس كأمل لأدب النضال كان بواه، والذى كان فى التو حصل على الدكتوراه من هارفارد. وقد لعب دى بواه فيما بعد دورًا بارزًا فى تعريف المجتمع بمشكلة تمثيل الاختلاف فى الثقافة الأمريكية

ليس فقط من خلال إدارته للاتحاد الوطنى من أجل تقدم الملونين ولكن أيضًا من خلال كتاباته التى ركزت على سياسة الإنتاج ودورة الخطاب اللغوى الثقافى وذاتيته الحاضرة. وقد أخذ "الزنجى فى الفن: كيف سيصور؟" شكل المناظرة الوطنية عند بداية نهضة هارلم. وقد تقدم دى بواه بالتالى بفكرة من أجل الحديث اللغوى المضاد المسرحي، مطورًا مبادئه الأربعة الأساسية: عنا ، **عن طريقنا، من أجلنا ، وقريب منا** ، هذه المبادئ التى بشكل مباشر تحدث سيطرة موضة "مسرح الزنجي" الذى كتبه البيض وأيضًا فكرة الجمهور والنجاح المسرحى المتصل والذى تم تعريفه بشكل تجارى داخل برودواي. وداخل هذا البيان أيضًا أتى تفضيل دى بواه **الرسمى** للحدث المسرحى ذى النطاق الواسع والذى يضم فريقًا ضخمًا من الممثلين مع حبكة منصهرة ونقاط ذروة متفرقة ، وهو شكل يشابه المهرجانات الأفريقية التقليدية ويتعارض مع التقليد المسيطر "للمسرحية المصنوعة جيدًا" . إن الحركة المسرحية البسيطة فى هارلم وأيضًا مسابقات كتابة مسرحية **الأزمة** ، قد تم تصميمها لإعطاء مقاطعة مؤسسية للممارسة المسرحية الجديدة. والهدف الرئيسى ، كما يقول دى بواه ، والذى كان صداه مفهومًا واسعًا فى ذلك الوقت ، هو حركة مسرحية شعبية حقيقية عن "الزنوج الأمريكان".

إن صياغة "الفن الشعبى الحقيقي" ليست بلا مشكلات. وباستطاعة مسرحية هافز "الفنان الزنجى والجيل العنصري" أن تبعد نفسها تمامًا عن النغمة الانثربولوجية الكلاسيكية فى ثبيت الفنون الشعبية المستقاة من مصدر

ثقـة" والمهـمـة وإدانة الثـقـافـة "القـيـاسـيـة" المتـصنعـة لطبـقـة السـود المتـوسطة. ومـجـمـوعـة من الصـفـات التى ربطهـا الخـيـال الأوروبى بثـقـافـة السـود: دنيـوية، طبيـعيـة: نزوة كـلاسـيكيـة رومـانسـيـة ضـد ثقـافـة البيض السـائدة الميكانيكيـة - ينتـحلهـا مـفكرو السـود (الطبقـة المتوسطة) وفـرضت على الطبقـة السـفلى من السـود. وهذا الازدواج يتضح أكثر فى فهم لـوك لشكل الفن الشـعبى واستـثمـاره "لحياة الزنجي" "كبيئة أصيلة" : "إن الدرامـا التى سوف تهـذب وتسلى، والتى قد تأسـرنا سـريعًـا، من المحتمل ألا تفسـد، تقـريبًـا انعكاس سـاذج للشـعـر إحسـاس الفن الشـعبى لأناس لديهم روحًـا مـختلفـة عن تلك التى لدى المتطهـر تقى النفس الصناعى غير الخيالي"، وهذه نسـخة أخـرى من علاج نيجريتيود والذى عبر عنه سنجور : إن العاطفة هى تمامًا عند الزنجى مثل العقل عند الإغريقي.

- غيـر أن لوك مـا زال قـادرا على رؤية ممارسـة درامـيـة مـخـتلفـة جـدًا، على الرغم من أنه لم يعش لكى يراها تقع :

> إن فن الـزنجى الدرامى يجب ألا يتـحـرر فـقـط من مـعـوقـات الاسـتـخـفـاف، ولكن أيضـا من حـدوده المفـروضـة عليـه. ولابد أن يتوافـر لـديه أكثر وأكثر الشجاعة لأن يكون أصليًا، وأن يتـخاصم مع التـقـاليـد الدراميـة السـائدة لكل الأنواع. ولابد أن يتـوافـر لـديه الشـجـاعـة لكى يطور مـصطلحـاته الخـاصـة وأن يصب نفسـه فى أشكال جديدة، باختصار أن يكون تجريبيًا.

- إن مثل هذا التجريب المهاجم للمعتقدات التقليدية قد صعد إلى السطح ، فيما بعد بعقود ، مع الهياج الثقافى الكبير فى الستينيات والمعروف بحركة الفنون السوداء. وعلى العكس من العصور السابقة والمشغولة جدًا بتحييد "الصور السلبية للجنس البشري" بينما ما زالت تضرب بجذورها داخل نفس التركيب الجمالى والرؤية التى أنتجت الصور المبكى عليها، فإن الإدارة الجديدة جعلت هذه الرؤية والتركيب المتلقيان أهدافًا مستمرة للتساؤل وقد كان للحركة شخصية متغيرة، حيث إن تساؤلاتها لم تترجم دائمًا إلى اقتراحات قوية، وهكذا كان داخل الحركة الناقدة لنفسها بشكل عام، كان لدينا أيضًا متفتح تمامًا ما كان الدعامة الخفيفة فى تثبيت ثقافة فن شعبى للسود من دى بواه إلى لوك: اعتبار الشيء المجرد شيئًا ماديًا فى الثقافة المعروفة **بالقومية الثقافية**. وعلى الرغم من هذا، ما زال باستطاعتنا أن نقول عن الحركة أنه لم يكن أبدًا هناك مثل هذا الانفجار فى وقت متزامن نحو الداخل - أسلوب غير موفق وناقد لثقافة السود نفسها - ونحو الخارج - إعادة رؤية العلاقة مع التركيب الاجتماعى الأكبر ، فى البعدين القومى والدولي.

- إن الانثولوجيا الأولى للحركة، **النار السوداء**، التى حررها بركة ونيل ظهرت فى ١٩٦٨، وكانت تحتوى على مقالات وشعر ومسرحيات قصيرة. ومع ذلك كانت الطبقة الخاصة من **مراجعة الدراما** حول مسرح السود فى نفس العام التى حررها بولنيز هى التى أصبحت فورًا البيان غير الرسمي. ومع **تعبير الأسود** (١٩٦٩) **والجمال الأسود** (١٩٧١) فإن هذه الأنثولوجيا نظمت اهتمام الحركة

الأساسى ، تطوير الممارسة الثقافية المسرحية المضادة للاستعمار والمضادة لما هو أوروبى والمعروفة بـ "الجمال الأسود". وقد كان جونز / بركة هما الوحيدان فى الحركة اللذان فيهما نال انفجار الوعى فى ذلك الوقت أكثر التعبيرات تعقيدًا وصاغ القوانين العملية لهذا الجمال:

> أريد القول بأن ... مفهومى عن الفن ، فن السود، أنه لابد أن يكون جماعيًا، ولابد أن يكون وظيفيًا وأن يكون مخلصًا، وبالفعل إذا لم يكن ناشئًا عن وطنية واعية فهو حينئذ غير صالح. وعندما أقول جماعيًا أعنى أنه يأتى من التجربة الجماعية للسود - وعندما أقول مخلصًا ، فلابد أن يكون مخلصًا للتغيير، التغيير الثورى ، وعندما أقول وظيفيًا فلابد أن يكون لديه وظيفة فى حياة السود.

وبهذه الشروط فقد عرف مسرح السود الجديد نفسه بعيدًا عن المسرح الأمريكى السائد. وكلمة "جماعيًا" تبعد هذا المسرح عن نوعية التسلية الشكلية التى ترمز إليها برودواى إلى خاصية حدث لا مسرحى عن الطقوس الجماعية والمناسبات الدينية. وكلمة "مخلصًا" تقلل من تيمة الوعى المستوعب كانتقالى ، ويحول نفسه باستمرار استجابة إلى الاحتياجات والآمال والتطلعات المرئية للسود. والمهمة التى ترى بشكل مناسب هى البحث عن الشكل، الذى اقترحه بركة **كشكل ما بعد الأمريكى أو ما بعد الأبيض.**

إن هذه الاستكشافات الكبيرة مع التقليدات البلاغية الغامضة محددة الشكل أفسحت الطريق فيما بعد أمام استكشافات أكثر قوة للاختلافات المميزة من

أجل الحدث المسرحى الأسود القائم على أشكال استعراضية أفريقية وأمريكية - أفريقية أعيد رؤيتها. إن الإنجازات الدرامية تتنوع بطريقة متساوية من الصياح وأعمال دعائية إلى شكل ما من الواقعية المعدلة إلى طقوس ممتدة - والأخيرة هى الأكثر تفضيلاً كشكل مناهض للغرب وأفريقى حقًا. ويقتفى بينستون أثر هذا الطريق كمنحنى يتحرك وفقًا للهجة من نصف قومى وغضب واضح ضد المؤسسات الأمريكية الأوروبية إلى تشكيل أساطير أمريكية أفريقية بطريقة فريدة ومرونة الشكل الدرامي، والمسرح المشارك داخل مجتمع السود :

> من الناحية الروحانية والفنية فإن هذه الحركة هى واحدة من المحاكاة أو تمثيل للعمل إلى العمل الجماعي. وهى عملية يمكن وصفها كانتقال من **الدراما** إلى **الطقوس** - حدث ينهى التقسيم التقليدى بين الممثل والمتفرج ، وبين التراث والآخر. ومن خلال هذه العملية فإن المشاهد الأسود يتحول نظريًا من فرد بعيد والذى حاول الكاتب المسرحى أصلاح وعيه ، إلى عضو مشارك فى الاحتفال القومى الذى يؤكد على رؤية مشتركة.

وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون هناك رسمًا مشابهًا بالنسبة لحركة وعى السود فى جنوب أفريقيا أواخر الستينيات - الموازية للنهضة الثقافية الأمريكية الأفريقية ، فإنه لم يكن هناك أى نظريات متقنة يمكن مقارنتها. و"مجلس المسرح" الذى خططت له منظمة الطلاب الأفريقية الجنوبية للاستيلاء على

"الشعر والموسيقى والدراما والفنون الجميلة والسينما" كأسلحة فى النضال لم يفعل إلا القليل لوضع استراتيجيات نحو انجاز الهدف المعلن. إن ما قد كان تكرره كثيرًا الفرق المسرحية هو "رفع الوعي" والوظائف الثورية التى لابد أن تعرضها الأشكال الثقافية للسود.

ولم تهتم الفرق الممارسة كثيرًا بالأشكال الفطرية أو اللا أوروبية ولكن كانت تخلط الأشكال بإرادتها ، وتجمع بين عناصر الواقعية واللاواقعية ؛ وكانت الحواجز بين الممثلين والجمهور تلاحظ أو يتم تجاهلها إذا كان هذا يناسب الموقف ، ولم تكن الخطب التى تهاجم آراء الآخرين مباشرة غير معروفة ، وكانت فرق عديدة تشتهر بعروضها متعددة الوسائط ، وتجمع بين الأغنية وتخطيط الفيلم والأناشيد. ويعلق كافاناف على هذه الانتقائية :

> بدرجة كبيرة ظهر هذا الشكل من علاقة الجمهور بالممثلين ولم يكن هذا مسرحًا تجاريًا. ولم يكن الممثلون مستأجرين. وكانوا أعضاء غاضبين فى مجتمع مخطئ يتحدثون مباشرة إلى الآخرين فى ذلك المجتمع عن اضطهادهم المشترك. ولم تكن البراعة والزخارف التقليدية لمسرح الطليعة البرجوازى غير ضرورية فقط ولكن كانت تتوسط بين الممثلين والجمهور.

إن الدراما الجنوب أفريقية التى تمتزج فيها الأجناس البشرية دراما السود الحديثة لم تظهر فقط عناصر هذا الشكل ولكنها تأكدت كثيرًا فى الاستيلاء

على التركيبات الشكلية الفطرية الموجودة فى سياق النضال ضد سياسة التمييز العنصري. على سبيل المثال، وجود فرق ممثلين صغيرة يؤدى أفرادها أدوارًا متعددة وفى نفس الوقت يشيدون ويفككون - استجابة براجماتية لاجتماعية الفن لبيئة تعادى حتى الأشكال الأولية للتجمع البشرى. وقد أطلق فوجارد الذى نشر هذا الشكل ، عليه فن مسرحى "ثنائى المقود".

ومن جانبهم فقد أنهمك علماء الدرامة الأفريقية فى مسألة التصنيف ، وفضحوا زيف المعايير العالمية الاستعمارية فى القياس والتصنيف واقترحوا بدلاً من ذلك مجموعات مختلفة من المعايير التى أخبرت عنها التقاليد الفطرية من أجل تذوق الأشكال المسرحية التقليدية. إن ما قد شوه سمعته الخطاب اللغوى الأوروبى كـ "ما يسبق الدراما" أصبح دراميًا بشكل شرعي. وبالنسبة للتهمة الاستعمارية بالافتقار إلى وعى تاريخى بسبب غياب السجلات المكتوبة فإن الإجابة غير المشبوهة المضادة للاستعمار هى أن الشفهية وسيلة صالحة بشكل متساو وذلك للنقل التاريخى للأشكال الثقافية ونماذجها المتطورة المتنوعة. وقد ساعدت هذه الصلاحية للشفهية فى وصل الماضى بالحاضر، ورفض الادعاء الاستعمارى بالانكسار التاريخى المطلق فى الثقافة الأفريقية بسبب الاستعمار (مثل أن الأشكال المسرحية الأفريقية اليوم تصاغ حولها النظريات لكى تكون فقط اشتقاقًا من المصادر الغربية). إن هذا التخطيط يقترب جدًا من الموقف المصاغ بشكل مختلف وبدرجات مختلفة من التعقيد عن طريق أصحاب النظريات

والنقـاد مثل اديديجى وانكوى وأوجابنا وجوتريك وسوينكا. ومن بين هؤلاء هناك إجابات على اتهامات الخطاب اللغوى الأوروبي. ومن الثقافة أن المقالة النظرية المشهورة حول التراجيديا الأفريقية "خشبة المسرح الرابعة" لم تذكر فى فينجان وذكرت إشارة هامشية فقط، داخل تأكيد مختلف ، فى جراهام وايت ، إلى سنوات "السلطة الأمريكية" على الدراما الأفريقية. وقد تم أيضًا تجاهل عمل اديريجى حول آلارينجو ، مسرح المحترفين اليوروبى منذ أواخر ١٥٠٠.

- ولكى نأخذ نقاشًا جدليًا هنا : ضد الإنكار الاستعمارى للمهرجانات الأفريقية "كتعبير غير فنى تلقائي" للقبائل البدائية ، اقترح سوينكا أن ننظر إلى المهرجانات على أنها تشكل "فى نفسها **مسرحًا صافيًا** كأكثر المصادر غنى ... أكثر التعبيرات قوة عن غريزة الإنسان وحاجته إلى الدراما فى شموليتها وتغطيتها للمجتمع. وفى حركة كاسحة ، قلب القانون الأوروبى رأسًا على عقب "بدلاً من النظر إلى المهرجانات من وجهة نظر واحدة فقط - تقديم مكونات الدراما - ربما نبدأ بفحص وجهة النظر المعاكسة : إن الدراما المعاصرة ، كما نعرفها اليوم ، هى تناقض للدراما ، تفرضها ضرورة الترتيب الإنتاجى للمجتمع فى اتجاهات أخرى".

إن هذا التدخل الأخير له أثره على المناظرة المستمرة فى الكاريبى فيما يتعلق بالصلة الدرامية - كشكل فطرى وأصيل - للكارنيفال ، أكثر الأشكال الثقافية شعبية. وقد شن والكوت ، الكاتب المسرحى المشهور فى المنطقة ، حتى أثناء

الاستفادة مسرحيًا من أشكال الكارنيفال ، شن مع ذلك ذات مرة هجومًا على الاقتراح ,واصفًا الكارنيفال "بالمسرحي" وليس "المسرح" و"بفن الكتيب" – لكى يقلل من إفساده والاتجار به من جانب الدولة. وقد أدعى بأن الكارنيفال كان بلا معنى مثل فن الممثل المحصور فى التقليد ، والآن فإن المفكرين يتملقون ويخافون من الجمهور، وجدوا فيه قيمًا كانوا قد أنكروها من قبل. وقد مجدوا الشكل الفنى الشعبى . وقد كان برنامجهم دليلاً للتفويض ....

لقد تحدى موقف والكوت مباشرة موقف هيل ، والذى يرى المهرجان كمصدر ثقافى عظيم تستطيع الدراما الفطرية أن تتطور منه. وفى **كارنيفال ترينداد**، حلل "العناصر الدرامية" واستنتج أن الكثير من مادة الكارنيفال تناسب المسرح. ويوحى تناسبه الإبداعى بنهاية الشيء القبيح والذى فيه (المسرحيات التى كتبها مؤلفون من أبناء البلد تدور حول أهل ترينداد أو الهنود القريبين وتجهز هناك). غير أن شكل هذه المسرحيات يأخذ الإلهام الأوروبى وطريقة تقديمها أوروبية" . وباختصار ، فإن الكارنيفال هو "تفويض" للمسرح القومي.

وبينما قد يكون والكوت محقًا فى الاتجار بالكارنيفال، إلا أن هذا نقاش مختلف عن اعتباره كدرامى أو لا درامي. والسخرية هنا هى أنه على الرغم من اختلافهما الواضح، إلا أن والكوت وهيل يأخذان من نفس الافتراضات غير المتفحصة والمستعارة من الخطاب اللغوى الحاكم. ويهدف هيل إلى الدفاع عن الإمكانيات الدرامية للكارنيفال ولكنه يأخذ كأمر مسلم به الترجمة العالمية الغير

أشكالية للدراما على الرغم من خلافاته المستمرة مع تركيب "المسرح الأمريكى الأوروبي". ولو حقا كما يصر أن هذه التركيبات فى المسرح الأمريكى الأوروبى يجب ألا تعد مقيدة ، فإنها يجب ألا تكون كذلك لأنها لا تنطبق على جزر الهند الغربية، وعندئذ تشير تحليلاته إلى نتيجة واحدة فقط : الكارنيفال دراما أصلية. ومع ذلك لم يشر هيل أبدًا إلى هذه النقطة. فعلى أى أساس حينئذ يعتبر الكارنيفال ليس "دراما" ولكن "إمكانيات درامية" ؟

- إن الخطاب اللغوى الأفريقى والذى هو أساسا مزدوجا فى استراتيجياته، يجب ألا يغض النظر عنه. وهذه هى النظرة التى انتشرت من خلال أعمال فانون فى تبريره ونقده للتراث الزنجى. وأيضًا قال آثيبى ذات مرة ضد نقد سارتر الشهير حول التراث الزنجى (أنها عنصرية مضادة للعنصرية) وتلك العنصرية المضادة للعنصرية يمكن أن تكون ترياقا هامًا بالنسبة لعنصرية البيض. وأشير هنا إلى هذه النقطة الحاسمة من دوليمور:

إن جاك ديريدا يذكرنا بأن التعارضات الثنائية هى "هرم عنيف" حيث يتحكم بقوة أحد التعبيرين فى الآخر. والمرحلة الهامة فى تفككها تتضمن انقلابًا "يجعل عاليها سافلها" . والتأثير السياسى لتجاهل هذه المرحلة ، فى محاولتى القفز وراء الهرم إلى عالم متحرر منه تمامًا هو ببساطة أن نتركه كما هو فى العالم الوحيد الذى لدينا. إن كلاً من عكس التعارض الأصيل / غير الأصيل ... وتدمير

الأصالة نفسها ... هي جوانب مختلفة من الانقلاب عند ديريدا. وعلاوة على ذلك فهي مراحل في عملية المقاومة.

خطاب لغوي بعد الأفريقي

هناك حقيقة : الرجال البيض يعتبرون أنفسهم أرقى من الرجال السود. وهناك حقيقة أخرى : إن الرجال السود يريدون أن يبرهنوا للرجال البيض بأي ثمن، على ثراء تفكيرهم وتساوي العقلية.

كيف نخلص أنفسنا من هذه المحنة ؟

عندما يحاول شخص ما أن يثبت لي أن الرجال السود أذكياء مثل الرجال البيض، أقول إن الذكاء لم ينقذ أبدًا أي شخص وهذه حقيقة لأنه لو ... أن الذكاء يستحضر ليدل على نوعية الرجال، فإنه يكون قد استخدم أيضًا لتبرير إبادة الرجال.

فرانتيز فانون

إن تشكك فانون وتحديه يحددان مساحة خطاب لغوي مستمر يحاول في الحال أن يكون مناهضًا للاستعمار وما بعد الأفريقي. وملامحه وقوته المميزة جدًا هي تقريبيًا إصراره على العمل من خلال الخطاب اللغوي الأوروبي والأفريقي وتأكيد الافتراض التأسيسي الأكثر صعوبة للزخرفة غير المعكوسة للتاريخ. وأقول أن هذا الافتراض أكثر صعوبة لأنه لا يتوافق مع الإشباع السهل

للخوف الثنائي. وما يوحى به هو ميدان صراع مقترح على أساس التقاسم ولكن لابد أن تزور هوية مميزة منه، حيث إن التقاسم بشروط غير متساوية. وهكذا فهو منطقة مفاهيم اختلاف معقدة وديناميكية جدًا، منطقة تساؤلات حرجة لا تنتهى كما يشير فانون:

> يبدأ سارتر Orphée Noir هكذا : "ماذا تتوقع عندما تنزع الكمامة التى شوهت هذه الأفواه السوداء؟ أنهم سوف ينشدون مديحك؟ هل كنت تعتقد أن تلك الرؤوس التى انحنى لها أباؤنا حتى الأرض قد ارتفعت مرة أخرى، وأنك سوف تجد الإعجاب فى عيونهم؟ لا أعرف ولكنى أقول أن من ينظر فى عيناى بحثًا عن أى شيء إلا سؤال دائم سوف يفقد بصره، لا الاعتراف ولا الكراهية.

إن ما يدمره التساؤل الدائم هو التصور الثقافى للاختلاف الذى يحول الخطاب اللغوى الأوروبى والأفريقى - اعتماد أحدهما على البيض = متحضر - أسود = اعتراض بربرى واعتماد الآخر على "الجمال الأبيض" ضد "الجمال الأسود" وتقريبًا رفض هادئ من جانب كلاهما لتعقيدات ظروف كلامهما. إن الخطاب اللغوى ما بعد الأفريقى لا يبحث فقط عن تمثيلات مختلفة ولكن أيضًا فى نفس الوقت تشكيك فى **تمثيل الاختلاف**.

إن القوة العملية للتشكيل لما بعد الأفريقى المتصلة هو تأكيدها على المحدودية التاريخية، والتى تؤديه بطريقة لا تكشف فقط عن التسلسل الهرمى بين الخطاب

اللغوى السائد والخطاب المضاد - إذا كان الحكم فقط من بلاغة الأخير، فسوف يعتقد المرء أنه لم يعد هناك هذا التسلسل الهرمى - ولكن أيضًا يؤكد على أكثر الفروق الداخلية اتصالاً داخل كل تشكيل. ويكتب جيفو : فى هذا الخطاب اللغوى فإن الموضوع الآن به إشكالية تتعدى التركيبتين السابقتين للخطاب اللغوي. أن التحليل الآن يفتح تساؤلات مثل : أى المصادر الأفريقية أو الأوروبية ، نجدها عملية وتتجمع فى أى تعبير مسرحى أفريقى ؟ ماذا يحرك تفاعل واتحاد ما هو "أجنبي" وما هو "فطري" بالنسبة لظاهرة التقاليد الجديدة أو الاستكشاف الفنى المخلص والمتحرر وتنوع الأساليب والنماذج والتقاليد المتاحة لكل من "الأجنبي" و"الفطري" ؟ ما هى الفوائد الاجتماعية والأيديولوجية والوظائف التى تضفى شرعية على أو تسبب إشكالية فى الانصهار الثقافى للأجنبى والفطرى ؟ وما هى الجوانب داخل الأشكال الفطرية التى أعيد اختراعها تظهر "أجنبية" للجمهور الفطرى وعلى العكس، ما قد استوعب العناصر "الأجنبية" يبدو مألوفًا"؟

وكممارسة "ناشئة" فإن الخطاب اللغوى الثالث يحمل فى طياته آثارًا عديدة لهذا الشكل من الهامشية. فكثيرًا من ملامحه المتعرف عليها نادرًا ما تكون حاضرة فى عمل واحد أو غالبًا ما تكون مشوهة وتحتاج إلى تكبير. وليس من غير الشائع أن نجد رومانسيات غير ناقدة مع الخطاب اللغوى الأفريقى - التشكيل الأساسى الذى معه يتقاسم التطلعات الدافعة وحالة المؤسسات التابعة بالنسبة لما هو أوروبى والذى يشغل أرضياته بشكل كبير - ولكن يتحدى ويوسع

ويعيد رؤية التعقيد الذى معه يتقاسم المعايير المتحكمة فى الفن المسرحي، والعرض الأكاديمى والصحبة.

- ويبدو أن الأخير هو الحالة ,فعلى سبيل المثال ، مع فابر عالم الثقافة الأمريكية الأفريقية المميز واللا أوربى والذى يكتب مع أواخر عام ١٩٨٢ أنه "فى المسرح الأمريكى اليوم يمر الموسم بالكاد بدون إنتاج أو أكثر للسود على خشبة المسرح الشرعية" . وتمر عبارة "خشبة المسرح الشرعيةً بلا أى علامة تدل على الاقتباس كما لو كانت شيئًا غير قابل للتنافس، بلا تاريخ حتى لو كان مشوهًا. وحتى إذا لم يكن الحال هكذا، فإن "خشبة المسرح الشرعية" ما زالت مفهومًا لابد أن تأخذه وجهة النظر المناهضة لما هو أوربى على الأقل بارتياب أو تضعه فى السياق التاريخي. ومن خلال عدم الاقتراب من أى من هذه ، فإن الظاهرة فى التاريخ المسرحى الأمريكى يتم تسطيحها وتسلب إثارتها المستحقة. والأكثر أهمية هو أن ذاتية ما هو "شرعي" تصمت نتيجة لذلك، بالتناقض مع ما شرع فابر فى إعطائه صوتًا، وقد فعل بطريقة رائعة.

مايكل ماكيلان وسوآندى

إعادة تعميد العالم بشروطنا الخاصة:

مسرح السود والفنون الحسية فى بريطانيا

حتى منتصف السبعينيات لم تكن قررت هيئة الإذاعة البريطانية أن هذا هو الوقت المناسب لبدء **برنامج المغنى الأبيض والأسود**. وهذا البرنامج الذى يرتكز على تراث المسرح الأمريكى الأول، يقول عن سيطرة الفانتازيا الاستعمارية التى شيدت فى القرن التاسع عشر كجزء من أيديولوجية عنصرية أكثر مما يقول عن موضوع السود. فى هذا الخطاب اللغوى الأوروبى كنا جسدًا أكثر من عقل وقد تمثلت التقاليد الثقافية للسود على أنها متجانسة وهامشية بالنسبة للمعيار الأوروبى ، واشتقاقات بسيطة من الأشكال والتقاليد الغربية. وتوفر الخلفية السياسية الثقافية والتاريخية إطار عمل ناقد لمناقشة مسرح السود كما تم تطويره وممارسته فى السياق البريطانى. وسوف يسهل إطار العمل نقد مسرح السود ، والفن الحى ، والممارسات المتصلة فى سياق خطاب لغوى ما بعد الاستعمار. وبينما استخدم المصطلح "السود" فى دراسات أخرى كتعريف سياسى ليشمل مجتمعات الكاريبى الأفريقية ومجتمعات شرق أسيا والمجتمعات الصينية والمجتمعات الملونة الأخرى ، فإنه فى هذا السياق، سوف يشير "مسرح السود" إلى مسرح ذى أصول كاريبية أفريقية.

إن ممارسى مسرح السود القائم فى بريطانيا والممارسات الثقافية المتصلة قد أثرت وتأثرت بالديسبورة الأفريقية. وحقا فإن هذه الحوارات المنقولة قد دعمت وجود مسرح السود فى المنفى. وعلاوة على ذلك فإننا مجتمعات سود ديسبورية من أفريقيا والكاريبى وجنوب شرق آسيا فإننا نتقاسم تجارب الاستعمار والمقاومة السياسية له. وينعكس نضال مجتمعات السود فى الممارسات الثقافية والفنية، من الموسيقى إلى السينما، ومن الأدب إلى الفن الحى، ومن المسرح الاستعراضى إلى الفنون البصرية.

وإذا أخذنا تاريخ هذه الصراعات ، فإن الجماليات والأشكال والممارسات والانتقادات تعارض نظم السلطة السائدة بينما تعيد اختراع وتدمير الثقافة الأوروبية. ومع ذلك ، ومثل تاريخنا وذكرياتنا وأجدادنا فإن عمل كتاب مسرح السود فى بريطانيا نادرًا ما تم إخراجه ونشره وفى بعض الحالات لم يوثق أبدًا. غير أننا فقط نخدش السطح هنا، كما يجادل كوكو نوسكو.

إن الاهتمام الحديث المبكر بالممارسات الاستعراضية للثقافات اللاغربية كمفاتيح يمكن أن تفتح اللاوعى الغربى وتقدم بدائل للواقعية والكلاسيكية قد أخبر تقريبًا عن كل شكل من الفن الاستعراضى فى الولايات المتحدة. وحتى الاتجاه المعاصر للقرع الإيقاعى والتضحية من جانب فنانى المسرح البيض يعتمد إلى درجة ما على أنماط تقليدية من "الطقوس البدائية" مقتفيًا أثر خطوات أتباع المذهب الدادى.

قصة العودة:

إن مسرح السود فى بريطانيا لم يتم توثيقه أو نقده أو تحليله فى أى عمق من الممثلين السود فى القرن السابع عشر إلى مستوطنى ما بعد الحرب من الكاريبى وأفريقيا وجنوب شرق آسيا. وتاريخيًا لم يكن السود فى المسرح كتابًا أو مخرجين ولكن مشاهد على خشبة المسرح فى الخيال الاستعمارى للآخر. ومثل مورجان سميث ، آتى إيرا الدريدج إلى أوروبا لكى يهرب من العنصرية فى الولايات المتحدة أثناء القرن التاسع عشر، ولكنه بتجربة مماثلة فى انجلترا وهرب وأخيرًا وجد الاعتراف والشهرة فى جولاته فى أوروبا الشرقية والغربية. وما زال اسهامه المتجدد نحو تطوير مدرسة أساليب التمثيل لم يقدَّر تمامًا.

وفى ١٩٠٧ فإن مسرحية كوبيناسيكى **ضعاف البصر** كانت أول مسرحية للسود تنشر فى بريطانيا. وأثناء ظهور نهضة هارلم ، والتى أخرجت كتَّابا مثل هافز وهورستون وروبيسون، كان هناك تحدى للعنصرية فى المسرح البريطانى ونثرت البذور السياسية والثقافية لحركة فنون السود فى بريطانيا. ومثل الدريدج كان لروبينسون تأثيرًا خالدًا على مسرح شكسبير أثناء الثلاثينيات مع مسرح الوحدة. وقد لعب دور Toussaint L'Ouverture فى مسرحية جيمس ١٩٣٦ **اليعقوبيون السود**، والتى احتوت على أصل المسرح فى بريطانيا والذى تحقق من خلال تجربة الاستعمار للمستوطنين السود بعد الحرب من الكاريبى وأفريقيا. ومع تعمير بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية أتى المهاجرون من مستعمرات

واعتبروا أنفسهم مواطنين بريطانيين ويستحقون نفس المعاملة. وكانت سياسة الصراعات المستقلة التى تحدث فى أفريقيا والكاريبى فى هذا الوقت تعنى أن وجود السود فى المسرح الإنجليزى يسرع بالتغيير من العمل والذى جمع بين "معايير جمالية برجوازية غربية وإدراك عنصرى عاطفى نحو اعتناق وعى السود الذى انعكس فى تركيب افتراضات مسبقة ايديولوجية ومسرحية".

- ومع فترة الخمسينيات لم ترغب بريطانيا فى وجود هؤلاء الغرباء السود والذين قد تمت دعوتهم لإعادة بناء بلدهم بعد الحرب. وقد شهد صيف ١٩٥٨ أول شغب أجناس بعد الحرب فى بريطانيا حيث قتل كوشرين وهو نجار من سانت ڤينسيت على يد أولاد تيدى. وفى ذلك العام أخرج مسرح البلاط الملكى مسرحية أوزبورن **انظر للخلف فى غضب**، ومسرحية أرول جون **القمر على شال قوس قزح** (والتى حازت على جائزة الأوبزرفر ١٩٥٦) ، ومسرحية سوينكا **الاختراع** ومسرحية ريكفورد لحم للنمر. وفى هذا الوقت أخرج البلاط الملكى أيضًا مسرحية، والكوت **فى جين وأخوانه** ومسرحيات ريكفورد **أنت فى ركنك** (١٩٦٠) وسكاى فيرز (١٩٦٣) والأخيرة بممثلين كلهم من البيض حيث زعم أنه لم يكن ممكنًا العثور على ممثلين سود.

فى خلال الستينيات فإن المواقف الأيديولوجية والسياسية لحركة الحقوق المدنية وحركة قوة السود قد وفرا حافزًا للنشطاء السود والممارسين الثقافيين فى حركة فنون السود الناشئة فى بريطانيا. وقد بدأت كلوديا جونز وهى ناشطة

منفية من الولايات المتحدة أول صحيفة للسود **ويست انديان جازيت**. وتم تحدى غذاء الثقافة الانجليزية والذى تربى عليه العديد من المستوطنين. ومن السخرية أن ممثلين ونشطاء مثل كونر وكاتوس وبيتين ومونرو وكتاب مثل ابنينسيتس وماتورا والذين قد أتوا إلى "البلد الأم" فى الخمسينيات والستينيات قد تقاسموا نفس التجربة مثل الكاتب بانديل، والذى قال فى مقابلة عام ١٩٥٥ "عندما وصل إلى المملكة المتحدة، لم تكن الثقافة صدمة باستثناء الطقس ولأننى كنت أعرف الحضارة الغربية ، اضطررت أن ادرس كتابهم .... وفى إحدى روايات لافليس القصيرة فى مجموعته المختارة **محادثة قصيرة** " حاول رجل من ترينداد أن يغادر بجواز سفر مزور، معتقدًا أنه يعرف أمريكا وأيضًا أى أمريكى. ولذا فإن المعرفة شىء وكونك هناك شىء آخر، وأنا أصدق الرفيق الأسود. وأذهب إلى أى مكان واكتب أى شىء. واستطيع ملامسة ذلك القاع".

وفى قصة لاينج الرمزية والتى فيها ينتحل كاليبان لغة بروسبيرو الاستعمارية لاغتصاب السيد ، استعارة للتيارات الخفية الأيديولوجية والتى زودت الكاريبى والكتاب الأفارقة بالمعلومات. وكما يقول زيفانيا "لا يمكنك التحدث إلى الإعصار بانجليزية راقية" والكتاب مثل جيمس وسوينكا ووالكوت وجون جميعهم تقاسموا التجربة الاستعمارية وناضلوا من أجل تحرير الصوت الطبيعى "إيقاعات والكوت، فكاهة وسخرية سوينكا ، رؤية ميس وسياسة جيمس".

ولكن كانت مسرحية ايرول جون **القمر على شال قوس قزح** هى التى كسرت تقاليد الكتابة بالانجليزية المتقنة من خلال استخدام لغة أقل اتقانًا (كريولى وهى لغة خليط) أو كما أطلق عليها بريثويت "اللغة القومية" لترينداد. و**قطع أدبية سوداء** لما تيورا والتى أنتجها انتر اكشن فى معهد الفنون المعاصرة كجزء من سلسلة من مسرحيات قوة البيض والسود فى السبعينيات أشارت إلى "الإدراك العقلى لتاريخنا، وكيفية رؤية نفسك، واضطررت للكتابة عن ذلك، والتغير السياسى، والتحول الذى حدث لى وللآخرين من حولى". وقد أخرج ريز **قطع أدبية سوداء**، وهو الذى أخرج مسرحية بوليتز **الزنجى الاليكترونى** فى مطعم أمبيتس عام ١٩٦٧ ، وبعد ذلك تم تفويض ماتيورا لكتابة **بينما يمر الوقت**، والتى يصفها بأول مسرحية ناضجة ، وقد افتتحت فى مهرجان ادنبرة ١٩٧١، ومثلت فى رويال كورت ونالت جائزة وايتينج ودافين.

ومسارح الأهداب مثل رويال مورت وسوهوبولو لم تكن مثابرة فى إنتاج مسرحيات السود البريطانية ، ولذا بدأت الفرق المسرحية التى يديرها السود فى الظهور. وقد تأسست الفرقة المسرحية الظلام والنور والتى سميت فيما بعد بإسم مسرح السود فى برمكسيتون، على يد فرانك كوزنيس فى بداية السبعينيات، ومع الوقت الذى انتهت فيه عام ١٩٧٧، كانت قد أنتجت **تطور الأغنيات الزنجية** لهندريكس و**العبد** لبركة و**المستأجر** لكرون و**المغوية** لراند و**العقدة الملتوية** **أيام سوداء وليالى مضيئة** **وجيركو** لجمال على. إن مسرح سود

يريكستون وفرقة مسرح تمبا واللذان تأسسا على يد كومالو أنتجا مسرحيات للسود فى سنتين أكثر من كل ما أنتجه المسرح الانجليزى فى الخمس وعشرين سنة الماضية.

وفى هذا القطاع المتناثر ، ومع المنظمات التى تكافح من أجل البقاء ظهرت عدة مساحات مسرحية أخرى بما فيها مركز أفريقيا ومركز الطبول. وقد أنتج مركز كيسكيدى وهو أحد مراكز فنون السود الأولى فى لندن فى السبعينيات، مسرحية والكوت **الذكرى** والتى أخرجها فيلبس، ومسرحية براون **العرش فى حجرة الخريف** ومسرحية وايت **عويل على راستا فارى** ومسرحية **الليلة التاسعة** والتى أخرجها كولينز وقد صورت عائلة بريطانية حديثة وتعاملت مع القوى المتعارضة "للدومنيو وموسيقى الديسكو والماعز والسمك والشبسى" حسب كلمات فيليبس.

– وقد جادل أونيى وامبو بأن ادجاروايت هو أحد المسرحيين القلائل الذين اختصروا الهوة بين أفريقيا والكاريبى والتجربة البريطانية فى عمله. وهو نفسه قد عاش فى كل هذه الأماكن. ومسرحيته المبكرة **عويل على رستا فارى** تعتبر جزئيًا طقوسية وجزئيًا بانورامية ، وينتقل العمل من الكاريبى إلى لندن وأخيرا إلى نيويورك. والمسرحية عرضية، فالخيط الروائى الواحد ينحصر فى تحول شخصية تدعى ليندس من السجن فى جامايكا إلى رجل جوليو فى مقابر نيويورك. "إن مسرحياته ليست مأهولة أبدًا بالشخصيات الذين هم فى ثورة

مستمرة أو الذين قد ارتقوا إلى مستوى الرمز، ويفقدون خاصيتهم البشرية.
ولكن لأنها مرتبكة وتتطلع إلى نهاية لمنفاها، تستمر تعيش فى نفسياتنا، وتحثنا
وتدفعنا إلى إعادة فحص الرؤية التى كوناها سابقًا".

إن مسرح السود وممارسات الفنون المتصلة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات قد ظهرت فى وقت مقاومة المجتمع لقوانين الهجرة العنصرية المستمرة ووحشية الشرطة ، والتهميش فى سوق العمل والسكن والتعليم. وقد تجمعت كل هذه الصراعات فى انتفاضات كارنيفال نوتينج هيل ١٩٧٦ وثورات المدينة الداخلية عام ١٩٨١ و ١٩٨٥ ، وقد ادعى كوبنيا ميرسر بأن هذه الانتفاضات قد حولت مطالب الميلشيات من أجل تمثيل السود داخل المؤسسات العامة كحق أساسى . والمؤسسات العامة مثل مجلس لندن الكبرى استجابت بإشارات استحسان لإعادة توزيع الاعتمادات المالية على الناس. وقد ولدت الفرص الجديدة لممارسى فنون السود والمتظلمات نهضة ثقافية ذات إبداع أسود. وتعتبر هذه اللحظة مفارقة تاريخية حيث أن الآسيويين والسود من الجيل الثانى المولدين والمتعلمين فى بريطانيا أكدوا على مواطنتهم البريطانية ورفضوا مواطنة الدرجة الثانية لآبائهم.

إن حلمماينورا لخلق بيئة يستطيع أن يتدرب فيها ممارسو المسرح السود الشباب قد تحقق فى إيجاد مسرح السود التعاونى. وقد استمرت الرغبة نحو المساحات الإبداعية المستقلة والحق فى الوجود موضوعًا سياسيًا مشحونا، من

راوندهاوس إلى مسرح دبل ايدج (والتى يشغل مساحة غير مستخدمة فى كامدين ، بلندن) ومسرح تلاوة (والذى اضطر إلى مغادرة مسرح كوشرين والعثور على مكان آخر) إلى مسرح بلاك ميم - وهذه فقط قلة من فرق السود المسرحية المستقلة التى ظهرت، وهذه فقط فى منطقة لندن. وظهور هذه الفرق هو نتيجة نضال ممارسى الثقافة السود للتأكيد على الطبيعة المتنافرة لممارساتهم وعملهم.

إن إنتاج ١٩٨٠ لشانج **من أجل البنات الملونات اللاتى فكرن فى الانتحار / عندما يكون قوس القزح كافيًا** قد صهر الشعر والرقص والموسيقى فى قصيدة شعرية راقصة. وهذا النوع الجديد من الإنتاج كان له صداه فى عمل مسرح النساء السود والذى أسسته راندول وهيلارى وايفاريستو ، مؤلفات الأعمال الاستعراضية Chairoscuro, Pyeyucca, Silhouette وقد تبنت منيرة وهى امرأة سوداء هذا العمل الجمالى الجديد واستكشف كاتبات مثل بورفورد وكى الأشكال الدرامية المجردة كوسيلة لفك الشخصيات المعقدة. وقد استخدم هؤلاء النساء وآخريات أشكالا غير طبيعية لاستكشاف هويات النساء السود واعتبرن أنفسهن "متحيزات للمرأة" وهو مصطلح تحدده سوزان كروفت بأنه "عادة يشير إلى سلوك شجاع وجرئ أو ينم عن إرادة". وقد تفحص عمل بورفورد **أنماط** عمل المرأة، واستكشف عمل روديت **الحوض** موضوعات الشاذات جنسيًا وعمل كى **مرتان فوق الجميع** جمع بين الرمزية والحركة الأسلوبية والخيال البصرى واللغة الشاعرية والطبيعة. "أريد العثور على المرأة التى فى داهومى ١٩٠٠ أحبت امرأة أخرى أخبرنى ماذا سموها، وهل عرفوا اسمها فى الآشانتى ، وهل عرفوه فى يوروبا وهل عرفوه فى اللهجة العامية .....".

وفى فترة الثمانينيات نهض الخطاب اللغوى لأداء السود المسرحى لكى يواجه الخطاب اللغوى المسرحى السائد عن الاستعمار وقد عرضت مسرحية أمانى نابثالى **الصعلوك** هذا الاتجاه الجديد، عندما تجول مسرح دبل ايدج فى الأماكن المزدحمة بالمشاهدين. والصعلوك هو الشاب الأصلى ، محارب أسود ريفى تجرى محاكمته فى محكمة عدالة أفريقية. وقد قام الدفاع والادعاء بنوع من الاطراء السياسى والاجتماعى الغنائى من خلال نظام صوتى اليكترونى . وتعتبر ثقافة النظام الصوتى ظاهرة كاريبية أفريقية فريدة من نوعها. وتقدم ثورة هايتى عام ١٨٠٢ وقتل الشرطة لكاثيا جارسيت ومشاغبات برودووتر فارم كدليل على ذلك. ويصبح الجمهور هو هيئة المحلفين، ويتحول المسرح إلى قاعة رقص ذات طابع اجتماعى مع نداء الـ M C واستجابة الجمهور. وقد كسرت مسرحية **الصعلوك** فى الأساس "الجدار الرابع" فى مقدمة خشبة المسرح، والذى يفصل الجمهور عن خشبة المسرح والممثلين، والآن يأتى الجمهور إلى الكنيسة ويتحول إلى حشد ويشارك من خلال النداء والاستجابة مع الممثلين. وكما تقول سميثرمان "إن مسرح السود يتحرك نحو النقطة التى أخذنا فيها الشعائر والعاطفة والدراما من الكنيسة ووضعناها فى موسيقى علمانية حتى يمكن أن يكون لها وظيفة، ولذا باستطاعتك أن تستخدم تنفسك وطاقتك الجامعة والصلوات الجامعة فى حياتك اليومية".

إن بقاء الهوية هو عملية استعراضية، وباستمرار يتم التفاوض حولها عن طريق عملية تاريخية معقدة من الاستيلاد والحل الوسط والهدم وارتداء الأقنعة

والاختراع والتجريد". إن الهوية الثقافية هى "ثقافة معززة فى تركيب معقد من العلاقات المختلفة والمتناقضة ومع ذلك متصلة". وفى هذه الصياغة من الهوية الثقافية يحتاج الكثير من مسرح السود البريطانى كخطاب لغوى ناشىء وممارسة وجمال إلى أخذ مكانه. والكتاب فى المسرح والعرض المسرحى مثل راندل وبورفورد واشودى ووليامز وسوآندى قد استكشفوا هذا التهجين ما بعد الاستعمار فى عملهم. فعلى سبيل المثال فإن أعمال فيليبس **فاكهة غريبة** وحيثما **يوجد ظلام وصخرة فى المياه** وأعمال كوك **مربية الشارع الخلفى والحلم المستمر** وأعمال وايت أغنية **التحرير** ، كلها تشير إلى الديسبورة الأفريقية وبالتحديد فى الكاريبى.

ولكن هذه المسرحيات متناقضة. فغالبًا ما يبدو الكاريبى رومانسيًا كستارة مسرح خلفية فى البحث عن الهوية فى منظر طبيعى بريطانى منفر. وتصف بينكوك رحلة من خلال كتابتها لاستكشاف الهويات الثقافية المرتكزة على عملية التداخل الثقافى والتغيير : "أثر الجيل الأول على الثقافة السائدة والعكس صحيح" ويفحص ايكولى هذه الموضوعات والأفكار فى أعمال مثل **اكشط السود، الأعماق السفلى، أغطس أو اسبح، رجال الشرطة النائمين**، والتى كتبها مع برينتون .

ويصف مصطلح ميرسر "عبء التمثيل" بدقة هاجس الثمانينيات مع مناظرة الصورة الايجابية / السلبية كجزء من نظرية نمطية فى تمثيل مجتمعات السود

حيث التبعثر والموضوعية واستبدال الاسم بأشياء شائعة ويجادل ستيوارت هول بأنه فى سياسة التمثيل فإن التساؤلات عن الهوية والذاتية والسياسة تعتبر "نهاية البراءة" فيما يتعلق بموضوع السود "الجيدين" ، وغالبًا ما يوضع بجانب موضوع البيض "الجيدين".

وعلاقة أخرى والتى بدأ الفنانون السود فى إدراك حسن مظهر إعلان موضوع السود "الجيدين" الأساسى يمكن رؤيتها فى معالجتهم المتناقضة للهوية والرغبة. وقد استكشف المحللون النفسيون موضوعات الآخر والاختلاف والتوتر بين الخوف من والرغبة نحو الآخر. وبالطبع فقد كتب فرانز فانون عما بداخل النفس كآخر. ويعكس التشكك فى عدم رؤية "موضوع السود الأساسى" ليس فقط ثانوية الشكل نحو الأمر المتأزم لانتهاك / تفتيت الخطاب اللغوى العنصرى السائد، ولكن أهمية الممارسين الثقافيين السود. وكما كتب هول وبيلى "لقول الحقيقة كلها أو على الأقل للإشارة بقدر استطاعتنا ... أحيانًا لا يمكننا أن نتحمل إبقاء أى شىء على ما عليه لوقت آخر ، ومحادثة أخرى .... هذه هى حقيقة تجاربنا - وأحيانًا نحصل فقط على فرصة واحدة لكى نجعل الآخرين يسمعوننا".

إن نهضة حركة فنون السود فى الثمانينيات تشير إلى مجىء عصر سود الجيل الثانى والذين تربوا فى بريطانيا وكانوا يستكشفون مسائل الهوية والتمثيل.

هل بالإمكان التوفيق بين كون المرء أسودًا وبريطانيا وما معنى هذا ؟ إن ظاهرة الطبيعة والوجود فى المسرح لا يمكن أن تتماشى مع هذا السؤال الوجودى فيما يتعلق بتجربة السود.

إن التغير بين الفنانين السود فى صياغة هوياتهم قد حطم النظرة العنصرية بأن السود "جميعهم يبدون واحدًا" وقد زاد التغير من خلال كم الكتابة التى ظهرت من الدراسات الثقافية القائمة على أفكار جرامسى والسود والحركات النسائية. ومع تأثير الكتاب الأمريكان السود مثل ووكر وموريسون على حركة النساء السود فى بريطانيا فإن عبارة ما هو شخصى هو سياسى كانت تشير إلى ميزة النفس كموضوع يتعلق بالسود فى عملية الإنتاج الثقافى. وكان مسرح النساء السود ومنيرة فقط بداية لأرضية تنتفخ بممارسات النسوة السود واللاتى كن يحكين "التاريخ" الذى يتناول الجنس وسياسة الجنس. وقد شيد هؤلاء النساء خطابًا لغويًا معاكسا للنسخ السائدة عن الوجود والتى أخرجها الخطاب اللغوى الاستعمارى عن الآخر.

ومثلما استجوب الشرح النظرى عن الهوية والاختلاف والرغبة والسياسة الثقافية الدراسات النظرية الثقافية ، فإن تبعثر السياسة القديمة قد مهد الطريق أمام منهاج ما بعد الحداثة مع خطاباته اللغوية بعد الاستعمارية الحاضرة. وكما تقول الكاتبة المسرحية ماكجدوجول "كشخص مشتت يتحرك بين

الثقافات، فإننى أرى الهوية كعمل لم يتم ، وحدث يتوارى، وعرض مسرحى". وهذا التهجين المسرحى يعكس ليس فقط وجودا ثقافيا متداخلا ولكن عملية متداخلة المجالات.

المسرح غير المصقول:

على مر العصور أخذ أشكالاً عديدة وهناك عنصر واحد فقط مستمر :

عدم الصقل . ملح ، عرق، ضجة ، رائحة : مسرح لا يمكن احتوائه فى مبنى ، مسرح على العربات والمناصب ، والجماهير واقفة تشرب ويحكى حول المناضد ، وجماهير تتضم ، مسرح فى الحجرات الخلفية والحجرات العلوية ومخازن الحبوب، وقوف الليلة الواحدة، الشاشة المنحدرة لكى تخفى التغيرات السريعة. وقبل أى شىء فهى القذارة التى تزيد من حدة عدم الصقل ، والقذارة والسوقية شيئان طبيعيان والفحش بهجة، ومع هذه يأخذ المشهد دوره المتحرر اجتماعيًا لأنه بالطبيعة فإن المسرح الشعبى ضد السلطة وضد التقاليد وضد التظاهر وهذا هو مسرح الضجة ومسرح الضجة هو مسرح التصفيق.

- بيتر بروك

إن المسرح الشعبى الكاريبى عبر العقد الماضى ، فى شكل مسرحيات مثل **بابس ، مامامان ، والعاشق السرى** ، والتى يطلق عليها جميعًا دراما "بابسى"، قد رفض باعتباره كوميديا ومتحيزا جنسيًا وخامًا يقود الجمهور. ولكنه أعاد جماهير السود من الطبقة العاملة إلى المسرح ، وهو شىء لم يفعله مسرح السود السابق. لم تتفر جماهير المسرح الشعبى الكاريبى الحديث من الشكل أو هبطت بنفسها من خلال الرسائل التلقينية ، ولكن سمح لها بالتعليق والمشاركة والامتلاك والانتماء والإصلاح. وقد لعبت الكوميديا دورًا بارزًا فى ظهور المسرح الشعبى الكاريبى، ومثلما نال الشعراء فى الدائرة فى الثمانينيات الشهرة ، فإن فنانى الكوميديا مثل هنرى ووكر ودكستر وشومان اشتهروا بدون أية اعتمادات مالية. وفى الحقيقة فإن التليفزيون حاول الحصول على أموال نقدًا حول هذه الظاهرة مثلاً مع ماكوى الحقيقى وهى عمل مسرحى ساخر كتبه ممثلو العرض. ومسرحية جديون **أنت تعرف ديم وى دى** وهى مسرحية ساخرة ذات شخصيات نسائية سوداء ، وقد لمست عاطفة الجماهير من حيث شكلها ومضمونها، وقد تشكك جيلروى فى حدوديات الشفاهة الأفريقية المناهضة لما هو حديث والتى تتطلع للوراء رومانسيًا إلى زمن قد ولى طويلاً.

إن كارنيفال نوتينج هيل كممارسة ثقافية معاصرة وتاريخية ، يحمل معه ذكريات وتطلعات المقاومة السياسية والثقافية والهدم وإعادة الاختراع والاحتفال

بالظهور فى الديسبورة الأفريقية، ويسجل تركيبه الجمالى فى سياق الثقافات الكاريبية جهدًا توفيقيًا / لغويًا ثقافيًا بين الكاريبيين والعبيد الأفارقة وعمال الهند الشرقية ومستعمرى الأمريكيتين الأوروبيين ، وفى المقالة "المسرح الكارنيفالى" يستخدم هاريس لغز آلة الفلوت الموسيقية المصنوعة من العظام فى الأسطورة الكاريبية ليوروكون كاستعارة بلاغية لحدة المهرجان "حدة الحوار مع العدو، حوار تطوقه شهوة الغزو". والحوار الكارنيفالى هو ضرورة خيالية واستراتيجية تضم الكلمة والرقص والمساحة والصورة والمسرح والقناع داخل النفسية الثقافية عبر البلاد للحياة الحديثة.

وبعد ذلك وكما هو الآن ، كان التيار التحتى للكارنيفال مواجهة بين الدولة ومجتمعات السود وفقًا للسيطرة وحفظ المساحة والوقت والأرض، وحرية النظام الصوتى لكى "يرحل" بإرادته يشير إلى قوة الطبلة المستمرة. وتشكل تجربة مجتمعات السود ستارة مسرح خلفية سياسية وثقافية وتتوسط الخطاب اللغوى لأداء السود المسرحى فى المسرح والتمثيل فى بريطانيا . والمطالبة بفضاء داخل سيطرة الأرض فى كارنيفال نوتينج هيل يشير إلى علم وجود أسود أسس الإحساس بالمكان والانتماء فى شبكة الديسبورة الأفريقية ، طبقًا لسارة رايت . وفى مقالتها "الشاعر الملقب ليكاماى" يؤدى الشباب الأسود عرضًا لملكيتهم للأرض ، سواء من خلال اللغة أو السلوك الجسدى.

وفى هذه المساحة ، يصبح "الآخر" معبودًا من قبل العرض المسرحى والفرجة وفى أثناء كارنيفال نوتينج هيل فإن هذه المنتجات ذات الصبغة السوداء لا تثبت

فى هويتهم أو مكانهم ولكن يتم عرضها ، حسب تعبير ميرسر "كرموز عائمة". وهناك الكثير من عبور الحدود أثناء الكارنيفال - ويتسم هجينه بالحوار وتعدد الأصوات. والتحول المخالف للمساحات غير تلك الموصوفة يعنى أن السلطة مفككة وممزقة كمعنى اجتماعى فى هذا السياق ، والذى يعتمد على إثارة "الكآبة والتباعد والنفور".

وقد حبّذ كيث خان، وهو نحات يشتغل بمواد خام ، ومفاهيم وأفكار فى داخل وفيما وراء الكارنيفال ، فكرة أن الكارنيفال لابد أن يتشكك فى نفسه ، ليس فقط من خلال موقعه عند حافة المجتمع ولكن لكى يهدم عميائه التقليدى. ولقد أخذ مهاراته الكارنيفيالية من تريندادا وصهرها مع الجانب الشرق آسيوى لتراثه لكى يكون فرقة موتى روفى والذى أول إنتاج لها كان محاكاة ساخرة وافسادًا لبولى وود (صناعة السينما الهندية) . وفى العرض "الشعر المستعار للتعجب"، تحدى خان التصورات الغربية عن الجمال والموضوعية وما هو "تغريب". ويتم دعوة الجمهور فى رحلة حسية لاستكشاف علاقته بأسلوب وموضة السود. وبعد أن قذف مشاهديه بعدة شعور مستعارة ومنتجات تجميل ، وملابس تمثيل ، يواجه خان عنصرية مختزنة والاستيلاء على ثقافة السود الشعبية. وباستخدام الفن البصرى وملابس التمثيل ، والعرض المسرحى والفيلم والكرنيفال ، يتعدى عمله الحدود الجمالية لعدة أشكال فنية فى التأكيد على التهجين فوق تصورات التذوق والأصالة.

الفنون الحسية :

لقد كان هناك انفجار من الفن الاستعراضى للسود (الفن الحى) والممارسات المتصلة به من خلال التعاون مع الموسيقيين والراقصين وفنانى الميديا المختلطة والديجيتال. وهذه العملية المتداخلة المجالات حيث يتم تحدى التصورات الأوروبية عن الفن والتقاليد وكذلك هدمها وإعادة اختراعها، تعكس تيارًا تحتيًا أعمق فى المجتمع البريطانى . "إن الرواد لم يعدوا فى المقدمة ولكن فى الهامش". ولكى تكون من الرواد معناه المساهمة فى تخليص الفن من المركزية. إن معنى أن تكون رائدًا هو أن تعبر الحدود ذهابًا وإيابا بين الفن والأرضية الهامة سياسيًا سواء كان بين الأجناس، والهجرة والتشرد، والأيدز أو العنف تجاه الحرمان من حق التصويت فى بعض المجتمعات ودول العالم الثالث. ولكى تكون من الرواد معناه أن تؤدى وتعرض فى المجال الفنى وغير الفنى : أن تعمل فى العالم وليس فقط عالم الفن".

وإذا كانت جذور الفن الحى تكمن فى الظاهرة الكوبية والظاهرة السيريالية فإن جمالياتها حينئذ هى عناصر تعيد ويستولى عليها - عناصر الفن الأفريقى. وعندما سأل بيكاسو وهو أحد نصراء الظاهرة الكوبية الأوائل - عندما سأل بخصوص تأثير الفن "الزنجى" على عمله ، أجاب "ماهو الفن الزنجى ؟ إننى لم أسمع عنه مطلقًا". هل اعتُرف بمسرحية شانج **من أجل البنات الملونات اللاتى فكرن فى الانتحار / عندما يكون قوس القزح كافيًا** كعمل مؤثر فى الكتابة

المسرحية ؟ إن تسلسل تاريخ الفن المسرحى والذى يبدأ فى أوروبا نادرًا ما يعترف بأهمية الدور الذى لعبه الاتصال غير المباشر مع الممثلين غير الغربيين فى إعطاء شكل لمفاهيم تجاوز الحدود الجمالية لرواد أوائل القرن العشرين".

إن كثيرًا من العمل الذى ظهر من ممارسات الفن الحى فى بريطانيا كان له مفهوم فى الطبيعة يركز على تعبير الأفكار أكثر من استعراض المهارات. وكان الفن الحى قادرًا على صياغة أكثر من المسرح التقليدى، الهويات المهجنة المنتجة داخل سياق الأبعاد والتبعثر والحرمان من حق التصويت التى مرت بها مجتمعات السود. وقد كيَّف اسحاق جولين فيلمه **البحث عن لانجستون** كعمل محدد الموقع، فى شارع كاملى بالقرب من كنجز كروس، " شارع يشتهر بأنه "أرضية طوافة للخطوط المستقيمة" وبأنه "تحرى عن الهوية الجنسية والصراع والحوار بين الثقافات والتقييم المعاصر والتاريخى للتعبير الثقافى عند السود".

- لقد شُخِّص عمل سوزان لويس من خلال المخاطرة والذاتية المعبرة ويعكس اختيارها للشكل النفور والاحباط اللذين تشعر بهما مع الممارسة التقليدية. وفى **الطول الذى يمشى والسيدات الساقطات** تتحرى لويس القهر الأنثوى باستخدام جسدها لكى تفك الخطاب اللغوى البصرى المعاصر والتاريخى حول الجسد الأنثوى الأسود. ويستغل **الطول الذى يمشى** وهو عمل استعراضى يقوم على الحركة، اسطورة ايزيس لكى يستكشف التجربة الأنثوية المعاصرة للسود. وتحرك خلفية لويس الجنسية المختلطة اهتمامها بالمزج الثقافى والتسلسل الهرمى للون

الجلد الذى يستمر داخل مجتمعات السود. وتستخدم **السيدات الساقطات** الشاى والسكر وشراب الروم كاستعارات بلاغية لرسم خريطة تاريخ مضاد يكشف عن القيمة المختلفة لنفس الأشياء فى الثقافات المختلفة. وقد استخدمت لويس الحركة والفيلم وملابس التمثيل والإشارة لتعكس الطبيعة المكبوتة والمقيدة لنظم القيم الراسخة، والتى تشير إلى الأبعاد والتشرذم الموجودين فى الديسبورة الأفريقية.

ويهدم فنانو العرض المسرحى مثل مونروا الشكل ويعيدون وضع سياق الأنماط التقليدية الشعبية، مستخدمين إسقاطات الفيديو كعنصر أساسى فى أعمالهم المسرحية، والذى يتضمن شخصيات لولبية مثل كابيشينو وشاميل ... الخ . وكونه معجب بالنازيين وبشبيههم بكوكلوكس كلان ، فإنه يضع شخصيته الرئيسية على محطة راديو قرصان تذيع من الفضاء الخارجى، ويحاضر فى المستمع عن طريق شخصياته المتعددة، والذين يستغل العديد منهم الأقنعة. ولقد مر شعراء العرض المسرحى أيضًا بتحولاتهم. وعمل سوآندى المسرحى ذو الوسائط المتعددة **هذا كل ما على قوله** يمكّن الجمهور من الاسترخاء لأنها توجد ودا بأسلوب حديثها الشعرى والدردشة المؤثرة. وفى هذه الأثناء يحاول الجمهور استيعاب الحزب النازى البريطانى ودعاية كوكلوكس كلان، بينما يتم إسقاط صور مقاومة السود للعنصرية وتعرض مقاطع من أغنيات الحزب النازى البريطانى وكوكلوكس كلان عبر النظام الصوتى. **وفى قصة إم**، تستكشف موضوع الزواج بين الأجناس وكفاح المرأة من أجل تربية أطفالها بشكل مناسب.

وتخسر المرأة طفلا بسبب النظام وتستطيع الإبقاء على الآخر. ومن السخرية أن يكون الراوى صوت أم بيضاء.

ولأكثر من عشر سنوات ، كانت سوآندى أيضًا فى إدارة اتحاد فنون السود، وهى شبكة لا ربحية من الفنانين العاملين فى كل وسائل الأعلام التى أسست لكى تعوض عن تهميش فن وثقافة السود وتضم حاليًا ٣٥٠ عضوا فى المملكة المتحدة. وقد قدم اتحاد فنون السود عدة فرص للفن الحى الأسود. وعقب استعراضهم المسرحى الأولى فى ICA ، وجهت الدعوة إلى امبراطورية Hittite والتى مقرها لوس انجلوس من قبل اتحاد فنون السود من أجل التعاون فى عدة مشروعات استعراضية والتى كانت تخبر عن قصة مألوفة للذكورة السوداء بأسلوب روائى فريد من نوعه. وكونها فريق من الممثلين الذكور السود يقودهم ماسون، أوجدت امبراطورية Hittite أعمالاً مسرحية تكسر "الحاجز الرابع" بين الممثلين والجمهور. وتستكشف مسرحية ماسون اختبار المراجع الجدل بين الصورة والكلمة المنطوقة.

قائمة الشخصيات

المحاضر الضيف الأبيض

رجل أسود يحتاج إلى التعليم

عند النهوض

دعنا نصف الرجل الأسود الذى فى حاجة للتعليم ، فهو مربوط إلى كرسى خشبى ويرتدى فقط زوجا من القفازات الحريرية السوداء. وهو يبصق دما وقد ضرب بقسوة. ولا يستطيع الهروب وهو يتمتم. ولابد أن تناسبه القفازات جدًا. والخوف من ذكورته هو الصورة التى يجرى تشييدها. وهو يجلس فى منطقة مغطاة بالدقيق الأبيض. وهناك مقعد خشبى أمامه . وأعلى هذا المقعد المحاضر الضيف الأبيض. وهو يدخن السجائر ويشرب. ويرتدى فقط زوجا من الجونز الطويل الأبيض ويصوب بندقيته نحو السقف ويطلق النار على هدف ما غير مرئى. وفى الخلفية نكاد نسمع الجانب الأول من **الأمريكان الصغار** لدافيد بوى. ويستمر تشغيله خلال الحدث كله.

– وبعد الورشة التى قادها الـ Hittites ، الهم ماكيلان ليروى قصصا عن الذكورة السوداء بصوت بريطانى يعكس الخطاب اللغوى الأمريكى الأفريقى السائد والمعتاد. ويعتبر **أخ لأخ** عمل مسرحى يظهر ثلاثة من الممثلين الذكور السود ويحاول أن يجد مكانًا لرؤية ذكورية عن السود داخل السياق البريطانى، متصل بالتمثيل الشعبى السائد عن طريق "الأطلنطى الأسود" ومنفصل عنه. وقد عاد الـ Hittites للإنتاج مع اتحاد وفنون السود **رجل فى بطن سفينة عبيد** ، وفى أحشاء سفينة حقيقية مظلمة ومخيفة مثل أى سفينة عبيد، حكوا قصصهم.

ولقد قال بريخت إن الفن ليس فى الحقيقة ثوريا إلا إذا كان ثوريا فى الشكل. وفى أعمال الفن الحى للسود والذى ناقشناه هنا ، فإننا نرى هدمًا وانصهارا

لأشكال الفن ، شكل مهجن من الممارسة تعكس أكثر من الطبيعة المتعددة الأصوات لثقافة السود. وهذه التمثيلات الجمالية تشير إلى إعادة اختراع وإعادة تصوير الذات فى سياق ثقافى وسياسى ، حيث تتبعثر الهويات باستمرار وتصبح مهجنة. وكما يشير هول وبيلى "فى يوم ما سوف يستيقظ العالم ويكتشف أن جميع مجالات الحياة فى بريطانيا ... قد تغيرت. فسيطرة البيض بالتدريج تصبح أكثر قتامة. ويحدث نوع من التهجين للغة الإنجليزية ، سواء كانوا يحبونها أم لا ، وفى هذه العملية الطويلة من تعرى الغرب، فإن وجهات النظر الجديدة للممارسة الثقافية للسود قد تضطر إلى جعل هذا نقطة تحول تاريخية وثقافية حقيقية".

ماذا يقول هذا عن ثقافة السود فى الديسبورة الأفريقية ؟ إن فكرة الهوية كعمل يتقدم تنعكس فى عملية التهجين والرغبات الجمالية الاختيارية التى توجد فى عمل ممارسى الفن الحى للسود. وهذا العمل يتحدى التناقض الشديد والخطاب اللغوى النموذجى لمسرح السود، ويعقد المصطلح من خلال احضار داخل محيطه مجموعة غير متجانسة من الممارسات والرغبات الجمالية فى القرن الواحد والعشرين. ومع ذلك فلابد من اتمام الكثير من التحليل الناقد والتاريخى لأداء السود المسرحى فى بريطانيا ، والكثير منه سوف يوجد ليس فى مكتبات الجامعة ولكن على شفاه الرواد والممارسين واللاعبين.

والأداء المسرحى للسود، إذا أخذنا فى الاعتبار طبيعته الشفهية والسريعة الزوال هو فى حد ذاته ظاهرة حية تعيد اختراع نفسها باستمرار من أجل العالم.

والناس فى وقت الاضطهاد يستولون ويعيدون الاستيلاء ويهدمون ويعيدون الاختراع كرد فعل مضاد لثقافة الأبعاد والحرمان من التصويت التى يعيشون فيها. وفى أفضل أحواله فإن الفن الحى للسود يستكشف المتناقضات : السيطرة التكنولوجية والمؤسساتيه فى مواجهة السعى وراء انصهار العقل والجسد والروح، والفاشية والبربرية فى رواندا والبوسنة فى مواجهة سياسات ثقافية تحتفل بالفروق، ولابد أن ننظر إلى السؤال ما هو مسرح السود ؟ من خلال عدسات السلسلة المتصلة الأفريقية ، والتى يمكن أن تحتضن الروايات المختلفة عن الماضى كوسيلة لتغيير الحاضر والمستقبل. "إن الثقافات التى تم استعمارها تنزلق إلى فضاء المستعمر، وفى فعلها هذا، فإنها تعيد تحديد حدودها وثقافتها. هناك ظاهرة مماثلة تحدث فى أوروبا مع الهجرة الكاريبية الأفريقية). وعلينا البحث عن علم مصطلحات جديد وعلم ايقونات جديد ومجموعة جديدة من التصنيفات والتعريفات. ونحن فى حاجة إلى إعادة تعميد العالم بشروطنا الخاصة".

الجزء الثانى

علم الأساطير والميتافيزيقيا

فيكتورليو ووكر الثانى

المقدمة:

- "إن الأحداث الفعلية التى تتكون منها العروض فى المسرح الشعائرى تعتبر تجسيدًا للمغامرة الرئيسية التى تقوم بها ذات الإنسان الميتافيزيقية وبالتالى فإن المسرح يعتبر أحد الميادين التى حاول من خلالها الإنسان أن يتعرف على الظاهرة المكانية لوجوده، وهذه المحاولة للسيطرة على حدود وعيه المكانى جعلت من كل التجسيدات فى المسرح الشعائرى نموذجًا لوضع الإنسان الكونى".

وول سوينكا Wole Soyinka ، الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى

- "لا يوجد أفق أقدر على توحيد ثقافة ما أكثر من ذلك المحاط بالأساطير.... فصور الأسطورة مثل الحراس الشيطانية لا تلحظ وجودهم بالرغم من أنهم موجودون فى كل مكان حولك يسيطرون على نمو عقل الطفل ويفسرون للإنسان الناضج حياته وصراعاته، كما لا يعرف الكومنولث قانونا غير مكتوب أكثر قوة من البناء الأسطورى الذى يضمن اتحاده بالدين وتأسيسه بالمفهوم الأسطورى".

فردريك نيتش Friedrich Nietzsche ، مولد التراجيديا :

إن مقالات هذا الجزء عن الميثولوجيا والميتافيزيقا تسعى من خلال بعض نظريات المعرفة المتشتته لشرح العلاقة بين الطقوس الأدائية وظاهرة الأسطورة والميتافيزيقيا بوصفها بؤرة الخبرة الدرامية فالأسس المعرفية لتلك المقالات تنبع من الإيمان بأن "الطقوس هى أحد التقنيات المؤثرة المستخدمة فى معظم التدريبات المسرحية فى عالم السود فهى بمثابة قوى خلاقة Nommo Force تحفز الأسلوب الدرامى الملىء بإشارات إلى الأساطير ودلالات تميز العالم الأخلاقى الجماعى" . فالدراما الشعائرية النابعة من القوى الخلاقة للأسطورة والميتافيزيقيا هى نوع من الدراما يمكن وصفه بأنه "قوى مطهرة وملزمة وجماعية وخلاقة" حيث تجتمع كل مقومات الحياة سواءً كانت متكاملة أو متعارضة ، تافهة أو رفيعة، شعرية أو تنبؤية لتصبح جزءا لا ينفصل عن الخبرة الإنسانية.

- إن تقريبًا كل المقالات فى هذا الجزء تقوم بتحليل المناظر الطبيعية المعقدة فى أسطورة يوروبا Yoruba وميتافيزيقيتها. فكما هو الحال فى الميثولوجيا اليونانية تمثل أوريساس Orisas (الآلهة) فى ميثولوجيا يوروبا Yoruba أنماطا من الطبيعة والإنسان. ولكن على عكس الميثولوجيا اليونانية ، تصور ميثولوجيا يوروبا Yoruba فى شكل مقاومة وهذه المقاومة تتحول إلى الروح الخلاقة التى يمثلها الإله أوجن Ogun ، فطبقًا لأسطورة يوروبا جاء وقت لا يوجد فى الكون

سوى شخص واحد هو " "الكائن الأصلى" أو "الجوهر" وكان له خادم يُدعى أتنده Atunda (وتعنى إعادة الخلق) ثار على الجد الأول بأن دحرج عملاقا صخريا من فوق أحد التلال نحو مزرعة الكائن الأصلى فتشتت الجد إلى ألف قطعة وقطعة فأصبحت بعض القطع آلهة والباقى أصبحوا الأناس الذين يسكنون الأرض وحيث كانت تفصل الآلهة عن الأناس هاوية فقد كانوا يشعرون أنهم لا يتكاملون وحاولت الآلهة مرارًا أن تعبر للطرف الآخر ولكن دون فائدة. ثم جاء أوجن Ogun إله الحديد والفن والإبداع فحفر طريقا يصل بين عالم الروح وعالم المادة من السماء إلى الأرض. فطبقًا لوول سوينكا Wole Soyinka فقد "بدأ تعدد الألوهية تحويل الوظائف الاجتماعية وتقسيم العمل والمهن على الآلهة. أما القطعة التى يمثلها الكائن الأصلى التى تحتوى على اللمحة الخلاقة فيبدو أنها تجسدت فى أوجن Ogun الذى يجمع بين الإبداع الفنى والمهارة التكنولوجية فعالمه هو عالم الحرف والغناء والشعر ومع الإبداع ذهبت الناحية التكميلية وأصبح أوجن Ogun يمثل المبدأ الإبداعى التفكيكى".

إن أسطورة وميتافيزيقا يوروبا من المحاور الرئيسية لفلسفة وول سوينكا فى المسرح والدراما ومن هنا يأتى عنوان مقاله : "المرحلة الرابعة هى التى تقع فيما وراء الطبيعة وبين الأموات (الذين يمثلون الماضى) والحاضر (المتمثل فى الأحياء) والمستقبل (الذى يمثله كل من لم يولد بعد). فعند سوينكا المرحلة الرابعة هى قلب أساطير يوروبا فهى "الفضاء الرابع، التسلسل المظلم من التحولات حيث التحول المتبادل للجوهر بين النموذج المثالى والمادة" ، إنها "دوامة النماذج الأصلية

ومـوطن الروح التـراجيـدية" . وبالإضـافـة إلى ذلك فـإن المرحلة الرابعـة تتبع من الاعـتقـاد بأن جـوهـر الدرامـا والأدب الأفـريقـى وجذورهـا (بـالإضـافـة إلى النقـد الثقافى الأفريقى) لا يمكن أن يستوحى إلا من التقـاليد والفكر والنتاج الثقافى "المميز للعالم الأفريقى المتغير باستمرار واستنباط المقاييس الجمالية والنظرية والنقدية صراحة أو ضمنيًا من المصادر الأفريقية والابتعاد عن أساليب الفكر الأوروبى إلا على سبيل القياس الذى يلقى بالضوء على المفاهيم والأسس المحلية".

- إن المرحلة الرابعة المغروسة فى أسطورة وميتافيزيقا يوروبا تتضمن أجزاء مختارة من "مولد التراجيديا" لفردريك نيتش وتقوم على مقارنة آلهة يوروبا وآلهة اليونان. وبالرغم من ذكر سوينكا لنيتش ولبعض التشابهات الضئيلة بين بعض آلهة يوروبا وبعض الآلهة اليونانية إلا أن مقارنة سوينكا تعتمد فى الأساس على "وجود تباعد رئيسى بينهم". فبالرغم من أن الآلهة فى كلتا الحالتين متهمون بالغباء وبارتكاب أفعال فاضحة ضد رعاياهم فى الأرض إلا أن فكرة تعويض الآلهة للبشر عن أخطارهم جزء من الفكر الروحى ليوروبا "بينما تُرفض هذه الفكرة تمامًا طبقًا للمفاهيم الأخلاقية عند اليونانيين القدماء فالموسوعة اليونانية مليئة بالزنا والطمع والسادية وجنون العظمة والعناد". ويؤكد تيمولا أولانيان Tejumola Olaniyan أن "إصرار يوروبا على الشخصية الأخلاقية التى يتجلى بها آلهتهم تؤكد على جدلية الاستمرارية المجتمعية والتعويضات".

وعلى الناحية الأخرى من الأطلنطى ، من أفريقيا إلى الأمريكتين والبحر الكاريبى نجد فى مقالة مارتا مورينوفيجا Marta Moreno vega دليلاً وثائقيًا على وجود مفاهيم يوروبا التقليدية فى الأمريكتين ولكن بالأخص فى البرازيل وكوبا ، فمقالها :

"The Candomblé and Eshu-Eleggua فى الطقوس البرازيلية والكوبية ذات الأصل اليوروبى" اختبار حقيقى "للفلسفة المقدسة وجماليات قدماء يوروبا كما يتضح فى ممارسة الـ Candomblé فى البرازيل وكوبا" حيث توضح فيجا التزامن الثقافى بين نظرية نشأة يوروبا فى غرب أفريقيا والممارسات الثقافية للأفريقيين فى الأمريكتين".

إن استعباد الأوروبين لأكثر من ١٣ مليونا من غرب أفريقيا منذ القرن ١٦ وحتى القرن ١٩ الذين قاموا بنقلهم إلى شمال أمريكا وجنوبها ووسطها والمكسيك والكاريبى هو السبب الرئيسى الذى جعل ميثولوجيا يوروبا وميتافيزيقيتها يمارسها اليوم أكثر من ١٠٠ مليون شخص فى أرجاء الأمريكتين والكاريبى. فالاعتقادات التى جلبها اليوروبيون معهم إلى هذا العالم الجديد غُرست فى هذا العالم تحت العديد من المسميات والأقنعة فجميع العبيد أُدخلوا فى العديد من المذاهب المسيحية وأشهرها المذهب الكاثوليكى. فطبقًا لفيجا أستطاع العبيد من يوروبا أن يجعلوا "الآلهة يلبسون قناع القديسين الكاثوليك فى البرازيل وكوبا" وبمنتصف القرن الثامن عشر أدى فشل السلطات الدينية

والحكومية فى اخفاق التوفيق بين آلهة يوروبا والقديسين الكاثوليك فى أجزاء من جنوب أمريكا والمكسيك والكاريبى إلى أن أصبح بعض الكاثوليك الأوروبيين من المؤمنين بالمعتقدات اليوروبية. فطبقًا لوول سوينكا "إن الإصرار على إعادة غرس الحس العنصرى هو أحد أسباب سهولة التوفيق بين الآلهة الأفريقية والقديسين الكاثوليك الرومان وقد كانت العملية مكتملة تمامًا حتى أن تلك القصائد القصيرة أصبحت جزءًا من الحياة الروحانية للكاثوليك الرومان البيض أنفسهم الذين أصبحوا فى البرازيل وكوبا من العابدين فى Candomble وbembe (وهى المصطلحات البرازيلية والكوبية) متخذين من آلهة يوروبا آلهة لهم".

وحيث إن الأمور الدينية والدنيوية شديدة الارتباط ببعضها البعض فى العديد من الثقافات الأفريقية فى الديسبورة فلم تميز فيجا بينهما حيث يقوم رأيها النظرى على اشتراك الميتافيزيقا والمادة فى نفس الفضاء الكونى لكل الشعوب الأفريقية حتى فى الولايات المتحدة. فالطاقة المقدسة التى تثيرها العبادة الرسمية تعرف بـ "ashe" عند كندوبل وسانتريا، كما تجد فيجا آثار تلك الطاقة المقدسة فى الرقص الأفرو أمريكى وبعض الأشكال الموسيقية مثل الـ Cubop وهو امتداد للـ Be - bop طوره مؤلف موسيقى الجاز ديزى جلسبى. وتعد أيضًا الطقوس الأفريقية المقدسة للعبادة "مصادر إلهام للطقوس الدنيوية التى ندعوها المسرح".

يعد الجزء الأخير من فصل فيجا نقاشا حول إله يوروبا ، الرسول الإلهى إسحو إلجوا Eshu-Eleggua الذى يتأرجح بين تفاعلات القوى الروحية والإنسان، ففى باهيا والبرازيل يعد إسحو الإله الرئيسى فى الاحتفالات الطقوسية لكاندومبليه كما يحتل نفس المكانة فى كوبا فى احتفالات لوكومى فإسحو يمثل نقطة امتزاج السماء والأرض التى تقع بين المجردات ، الخير والشر، الكرم والبخل، الزنا والعفة كما أنه أيضًا إله الاحتيال الأصلى الذى يظهر فى الديسبورة الأفريقية : ستاجرلى و "Signifyin ' Monkey" فى الفولكلور الأفروأمريكى ، وأنانس فى القصص الطقوسية الغانية وإسحو "المحتال" فى الكوندمبليه البرازيلى وهكذا.

إن وجود إسحو إلجوا فى مسرح السود هو موضوع المقال التالى "ليجبا وسياسات الميتافيزيقا : المحتال فى دراما السود" لفيمى إيبا ، كما أن ظهوره فى الديسبورة الأفريقية بأشكال مختلفة من الكتابة والنطق يشير إلى موقف المحتال الأصلى لليجبا فهو الإله الذى غالبًا ما يظهر فى شكل إنسانى وتشير فيمى إيبا إلى أنه أكثر نموذج شعائرى يعبر بوضوح عن السود فى الديسبورة الأفريقية هو محتال يوروبا وإله القدر، لورد مفترق الطرق المنافق والساخر ونضيف إلى قدرات الإله الاحتيالية قدراته الدبلوماسية وسيطرته على مفاتيح العلاقة بين الطقوس والسياسات.

- ويناقش إيبا الإيحاءات السياسية لديبلوماسية ليجبا فى إطار دراما السود الإبداعية من خلال الديسبورة الأفريقية فيوضح طرق الكتاب الذين ذكرهم فى مقاله فى تطبيق ليجبا - أو الحواس الإبداعية ذات القوى الثقافية - فى أعمالهم سواء بطريقة ساخرة أم لا فبطل مسرحية أوجست ولسن "Joe Turner's Come and Gone" على سبيل المثال تلقى عدة ضربات على يد ليجبا فى هيئة صدامات قدرية كما يطلق عليها إيبا مثل السجن والعبودية وفقدان الهوية.

ونادرًا ما تصور الليجبا فى مسرحيات الأفروأمريكيين فى الولايات المتحدة على عكس المسرحيات فى أمريكا الجنوبية والكاريبى التى غالبًا ما تظهر فيها وهو الاختلاف الذى يرجعه إيبا إلى اختلاف تجربة العبودية فى تلك المناطق. ففى الولايات المتحدة تعتبر الاعتقادات الروحانية الأفريقية شيطانية وبدائية وهمجية وقد ساد هذا الاتجاه بين الإرساليات المسحية فى أفريقيا حيث أصبح ليجبا يمثل الشيطان. وحتى اليوم يشبه المفكرون الأوروبيون والأوروبيون الأمريكان ليجبا أو إسحو بالشيطان أما فى أمريكا اللاتينية والكاريبى فالإله المحتال قديس وبالتالى فهو دائمًا موجود فى المسرحيات والمهرجانات وفى جنوب أمريكا نجد شخصية ليجبا فى القوى الخادعة للعبد الأفريقى فالعبودية والفصل العنصرى والاستعمار وسياسة التفرقة العنصرية اقتضت أن يتعلم الأفروأمريكيون النفاق والخداع كرد فعل طبيعى للظروف القاسية التى وجدوا أنفسهم يعيشون فيها . فقد افترض إيبا أن ليجبا دائمًا موجود فى كل من الحياة

الواقعية والمسرح تحت القناع الخادع للوجود للسرد بأى شكل سواءً كان حادًا أو ساخرًا أو حتى مأسوى فالشخصيات الفولكلورية مثل ستاكولى Stackolee وبرير رابت B'rer Rabbit وأنانسى Anansi تقوى من الاستراتيجيات الضرورية للبقاء فى الثقافة الأمريكية للبيض.

إن مقال كيث أل وولكر Keith L.Walker "الفن من أجل الحياة : الطقوس وحقوق الذات والأخر فى مسرح ايمى سيزير Aimé Césaire" يتناول دراما الفيلسوف المارتينى والشاعر وأبو الحركة الزنجية (النجرتيود) . فوولكر يرى أن دراما سيزير "ليست دراما تقليدية وإنما شعائر علاجية للتواصل فى المجتمع من أجل التحول الاجتماعى والنفسى" فالحركة الزنجية (النجرتيود) عند سيزير تبدو فى أعماله الدرامية كقوى حياتية ميتافيزيقية فى "تأكيد هوية السود وتضامنهم والقيم الثقافية ذات الجذور الأفريقية" هى التى تميز شعر ودراما سيزير فمسرح سيزير نتاج الميراث الأفريقى فى الكاريبى وهو الميراث الذى بقى رغم العبودية والاستعمار ومحاولات التخلص من الاستعمار والامبريالية والتفرقة العنصرية والإبادات الجماعية . فتلك الأحداث التاريخية والثقافة الأفريقية فى الكاريبى كان لها تأثير قوى على دراما سيزير فالقوى الرئيسية لكل من الإنسان والطبيعة هى مكونات المسرح الشعائرى الذى أسسه مستخدمًا النماذج الأصلية والميثولوجيا والتاريخ.

فقصيدة "مذكرة العودة إلى أرض الوطن" (١٩٣٩) هى أول الأعمال الرئيسية التى عبرت عن رؤية سيزير السياسية والثقافية والجمالية. وكما يرى وولكر فهذه القصيدة الدرامية الطويلة تتضمن رؤية سيزير "للأحتفالية المقدسة الجدلية التى يلزم وجودها لتشكيل مسرح سيزير الذى يزيد الوعى بالطقوس والتحول الذاتى والتأكيد على حقوق الإنسان" فقد أراد سيزير أن يخلق مسرحًا يحول الدراما من الشكل الترفيهى الذى يمتع المشاهدين إلى طقوس جماعية للعلاج النفسى والروحى حيث يستطيع الأفريقيون والأوروبيون وغيرهم من مختلف الأماكن أن يتحدوا فى الروح الميتافيزيقية للمسرح الشعائرى ألأفريقى. فسيزير يؤكد أنه "بحكم ظروفهم يجب أن يتطلع أدبهم ليصبح أدبًا مقدسًا وفنهم ليصبح فنًا مقدسًا".

إن الميتافيزيقا والميثولوجيا من المحاور الرئيسية لرؤية سيزير الدرامية ففنه مغروس فى مفهوم يوروبا عن Ifogbontáayése عن "استخدام الحكمة لتحسين العالم" فمن خلال أعماله الدرامية الشعائرية يقوم بتوصيل "حكمة" يوروبا والفلسفة الاجتماعية الثقافية الأفريقية عن الحركة الزنجية (النجرتيود) فأساطير ميتافيزيقا يوروبا تلهم مسرح سيزير بالشعائر الأدائية فهو مسرح يذكرنا بإله يوروبا Sango ؛ إله الإضاءة والكهرباء و Ogun إله الإبداع والحديد و Legba / Eshu إله مفترق الطرق المحتال. فهذه الآلهة تعد شخصيات فى مسرحيات سيزير . فالتوتر القائم بين العالم الغربى والعالم الأفريقى وإظهار

العداءات بين المستعمرين الأوروبيين ومستعمراتهم الأفروكاريبية من أهم الموضوعات التى يتناولها فى مسرحياته ، فسواءً تناول آلهة يوروبا أو القديسين المحاربين فتعد الميثولوجيا والميتافيزيقا الأفريقية من المحاور الرئيسية فى مشروع سيزير لاستعادة الذات العنصرية والثقافية وتحرير الأفريقيين فى كل مكان.

وفى "ميثولوجيا سيكوراكس Sycorax" تقدم ماى جوزيف May Joseph الروح الأسطورية لسيكوراكس فهى "الملكة والجارية والأم والساحرة والمتمردة" وتؤكد جوزيف أن "سيكوراكس تنبهنا إلى تاريخ الغزو الاستعمارى والتحرير الوطنى الذى حبس المرأة فى ظلال تشكيل الأمة الحديثة" فسيكوراكس هى أم كاليبان Caliban الشخصية النصف إنسانية والنصف حيوانية فى مسرحية شكسبير "العاصفة" The Tempest فبطل المسرحية بروسبرو Prospero أزيح من على عرش مملكته فى ميلان على يد أخيه فاستولى على جزيرة فى الغرب بدون وجه حق - ربما تكون فى الكاريبى - وهذه الجزيرة هى موطن كاليبان وأمه سيكوراكس علمًا بأن سيكوراكس لم تظهر كشخصية حقيقية فى المسرحية وإنما كقوة معينة نسمع عنها من باقى الشخصيات.

وطبقًا لجوزيف فإن بروسبرو وسيكوراكس شخصيات أسطورية تحتل مكانًا فى إطار الواجهات الامبريالية التوسعية فبروسبرو يجسد "الدول الأوروبية فى القرن السادس عشر" بينما تقوم سيكوراكس "بتجسيد القوة والسيادة التى يتردد

صداها فى تاريخ التنوير" فسيكوراكس هى الشخصية الأسطورية التى احتلت . المجتمع الأفريقى فى الديسبورة - الطبيعة العذراء والأرض الأم وروح الأم، فميتافيزيقا سيكوراكس تتناقض مع "تكنولوجيات بروسبرو عن الإمبريالية والسيطرة" فهى تجسد قوى الطبيعة والعالم الروحى المغروسين فى العالم الأفريقى.

وتقوم جوزيف بمقارنة مسرحية ايمى سيزير "العاصفة" A Tempest لمسرحية شكسبير المأخوذة عنها. فمسرحية سيزير وهى دراما فرنسية تتناول مقاومة الاستعمار الغربى تقوم بربط الصراع من أجل الأستقلال فى الكاريبى بنظيره فى أفريقيا فسيزير يجعل كاليبان يعبر عن روح الثورة بترديده لشعار Uhuru وهو شعار ثورى أفريقى استخدمته القوات الثورية لـ Mau Mau و Maji Maji فى شرق أفريقيا أثناء معارك الاستقلال الدموية فى الخمسينيات والستينيات أما صوت المرأة فلا وجود له فى الصراع الأفريقى للحصول على الاستقلال فى مسرحية سيزير فسيكوراكس وهى الشخصية الأسطورية فى الصراع ضد الاستعمار ليس لها وجود فعلى فهى موجودة أسمًا فقط فالقصص الذكورية عن التحرير الوطنى عند سيزير والامبريالية عند شكسبير "أبت ألا تسمع المعانى التى يتردد صداها فى صيحات سيكوراكس".

وتقوم جونى جونز فى مقالها "السحر كأداة للتذكر الراديكالى فى أعمال شاى ينج يلود" بتحليل "السحر" والذاكرة فى مسرحيات الكاتبة المسرحية شاى ينج

بلود فقد قامت ينج بلود بكتابة عدة أعمال تجسد الرؤية الكونية للمرأة فى الديسبورة الأفريقية فأعمال ينج بلود متأثرة بتعاونها مع الكاتبات السود وبالتأملات الطقوسية مع Aje أى "النساء حاملات أساطير وحامين حماها" اللاتى يتم الربط بينهن وبين القسيسات ڤودون Vodoun فتقوم جونز بتوضيح كيف يلعب السحر دورًا مجازيًا فى أعمال ينج بلود وأيضًا كممارسة لها جذور فى الأعتقادات الروحية فى غرب أفريقيا، فمقالها يربط ممارسة السحر وميتافيزيقيته بعدة أعمال درامية لينج بلود بما فى ذلك : Shakin; the Mess Outta Miseryg Talking Bonesg Black Power Borbie.

وتؤكد جونز على وجود علاقة وطيدة بين السحر والمسرح فكلاهما شعائر أدائية تقودهما قوة الكلمة. وطبقًا لبول كارتر هاريسون "فإن الكلمة ليست مجرد وسيلة للحديث وإنما قوة خلاقة تنشط الشكل الدرامى (سياق الخبرة) وتوضح الإيماءات الرمزية للقناع (التشخيص) ويمتلأ هذا الشكل بإشارات للخبرات المشتركة والأساطير والدلالات التى تحدد العالم الأخلاقى الجماعي" ففى أعمال ينج بلود أصبح السحر عملا ميتافيزيقيا ذا ذاكرة سلفية ، عمل يربط بين كل من السود فى الديسبورة والتقاليد الروحية فى غرب أفريقيا - الممثلة فى كوندوبل Condoble فى البرازيل وسانتريا Santeria فى كوبا وڤودو Voodoo فى هاييتى وڤودون vodoun فى نيو أورليانز هذا بالإضافة إلى أحتفاليات الكنائس الأفرو أمريكية فى كنائس المعمدان الجنوبية وكنائس القداسة والمقرة شرعيًا.

- فى معظم مجتمعات الديسبورة التى تهتم بمسألة السحر تعتبر المرأة من أكثر السحرة قوة لأنه من المعتقد أن للمرأة "علاقة وطيدة بالطبيعة من خلال

دورة القمر / وحيض المرأة وانجاب الأطفال والرضاعة الطبيعية وانقطاع الطمث" كما أن الأعتقادات الروحية عند يوروبا Yoruba تنص على أن قوة المرأة تتزايد مع تقدمها فى العمر فتصبح Aje ، وتصبح من أفاضل السيدات فى المجتمع وقابلات وآلهة وقساوسة وعاملات الأساطير النسائية، وتقوم مسرحية ينج بلود : Shakin' the Mess Outta Misery بتوضيح القوة الميتافيزيقية لـ Aje فى تصحيح الأخطاء وبالتالى الحفاظ على الانسجام الكونى للمجتمع.

وتمتلأ مسرحيات ينج بلود بشخصيات تجسد الـ Aje وهى أنماط شعائرية تمثل القوة العقلية والميتافيزيقية للسوداوات فتلك الأنماط الشعائرية تؤكد على أعتقاد كل مسرحية على الماضى الأفريقى مثل نشيد المدح التقليدى عند يوروبا الذى تنشده ماما الكبيرة والأبنة فى Shakin' the Mess Outta Misery أو استخدام فودو Voodoo فى Black Power Barbie لبدء عملية الشفاء وأكتشاف الذات فمسرحيات ينج بلود مغروسة فى قوة "الكلمة" فهى شعائر قوية تثير الذكريات القديمة وتجلب إلى الأذهان قدرة المرأة السوداء "وجرأتها فى السيطرة" وبناء وجودها وتتبنى الأساطير التى تقّوى ميتافيزيقا وجودها.

المقال الأخير فى هذا الجزء هو "النمط الأصلى والتنكر عند لوروا جونز Leroi Jones / أميرى بركة Amiri Baraka Dutchman" فهى مسرحية شعائرية "تملؤها الأساطير الحديثة" (١٢) موضحة من "خلال الوسائل الطبيعية والرمزية الصراع الأصلى" بين قوتين متناقضتين مشتبكتين فى صراع نهايته إما

الحياة أو الموت : لولا Lula :الإلهة البيضاء وكلاى Clay الأسود" يرتديان الأقنعة حيث تختفى هويتهما الحقيقية ليس تحت الأقنعة وإنما تحت الجلد ، وباعتبارها مسرحية تعتبر Dutchman كما وصف دبليو إيه بيه دى بوا W.E.B. Du Bois الفن بأنه "دعاية" فـ Dutchman تعكس أيديولوجيا السود الوطنية عن حركة الفنون عند السود التى أسسها بركة Baraka وظل يعبر عنها، فإسهامه فى الحركة كما تقول لارى نيل Larry Neal :

"إن حركة الفنون عند السود .... هى القرينة الجمالية والروحية لمفهوم القوة عند السود .... وهكذا فهى تعبر عن الفن الذى يتناول مباشرة احتياجات وتطلعات السود فى أمريكا وحتى تؤدى هذه المهمة تقترح حركة الفنون عند السود إعادة ترتيب جذرية للجماليات الثقافية الغربية فهى تقترح رمزية وميثولوجيا والنقد والرمزية الفنية فمفاهيم كل من الفنون والقوة عند السود يرتبطان بشكل واسع بالرغبة الأفروأمريكية لتحديد المصير والانتماء للأمة وكلاهما من المفاهيم الوطنية أحدهما يهتم بالعلاقة بين الفن والسياسة والآخر بفن السياسة" .

ويستخدم بركة Baraka القناع كأداة شعائرية لاخفاء "جوهر" وجود كلاى Clay الذى يعتبر طبقًا للمقاييس الغربية خارج "نطاق" الإنسانية ، فكما يقول فرانس فانون Frantz Fanon : "إن نظرية الوجود ... لا تسمح لنا بفهم كائن الرجل الأسود . فالرجل الأسود ليس فقط أسود ولكنه أسود فى مقابل الرجل

الأبيض فالزنجى يستطيع أن يضع نفسه فى أحد إطارين فقد طمست ميتافيزيقيته أو عاداته والمصادر الموضوعة عليها لأنها دخلت فى صراع مع حضارة لا يعرفها وفرضت سيطرتها عليه".

إن مقالات هذا الجزء مجتمعة مخصصة لاسترجاع الذات العنصرية والثقافية من خلال الاستجواب النظرى والتاريخى والثقافى والنقدى للوعى والإحساس الاجتماعى والروحى والفكرى والإبداعى للأفريقيين وسلالاتهم فى الديسبورة الأفريقية. فالكتاب بأكمله يتناول ما يلقبه الفنان الأفرو أمريكى رومارى بردن Romare Bearden بـ "سيطرة الشعائر" الموجودة فى فن ومسرح ودراما وموسيقى وفن أدائى واحتفاليات السود فى الديسبورة الأفريقية. وكما يقول وول سوينكا Wole Soyinka "لقد أصبح المسرح المجال المؤثر العقلانى الحدسى للخبرة الجماعية الكلية، التاريخى المُشكل للعناصر ونظرية نشأة الكون" أما المقالات التالية فتقدم نظرة واسعة عن الدراما والمسرح تعتبر المسرح الأوروبى والأوروبى الأمريكى المقاييس التى يُقاس عليها كل شىء فكل من المسارح الأكاديمية والتجارية فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة قد وضعت مقاييسا لتضمن استبعاد الأعمال التى تعتبر إما هامشية أو مقبولة لمشروع السيطرة الثقافية الغربية.

فما يطلق عليه "مسرح" طبقًا للمقاييس الغربية وبخاصة فى أوروبا والولايات المتحدة هو فى الأساس تسلية شعبية ليس لها أى غرض اجتماعى إلا جمع

الأموال من السياح ممن لديهم الاستعداد لدفع أموال طائلة للتفرج على أعمال من نوعية ديزنى لاند ، أما دراما الديسبورة الأفريقية على العكس من ذلك تعطى خبرة مسرحية شعائرية اجتماعية وهنا يجب استحضار المقاييس الغربية "للتميز الدرامى" لقياس صحة وجودة الأساليب والممارسات الجمالية / الشعائرية لمسرح ودراما الديسبورة الأفريقية وكما يقول وول سوينكا Wole Soyinka "فى الثقافات التى تقدم أكثر من مجرد تملق للتعقيد المتغير للكون الذى يعكسه الإنسان بنفسه تبدو تلك العادة الأوروبية فى إعادة تعريف العالم مضللة".

إن مقولة فردريك نيتش Friedrich Nietzsche بأن "المجال المحاط بالأساطير وحده يستطيع أن يوحِّد الثقافة" تخاطب محتوى مقالات "ميثولوچيا وميتافيزيقا" فكل من تلك المقالات تخاطب أحد أوجه قوة الأسطورة والشعائر للتعبير عن الظاهرة الميتافيزيقية للخبرة الإنسانية، فالشعائر تُبنى على الكوزمولوجيا الجماعية للمجتمع لإعادة تأكيد القيم الجماعية ومخاطبة المعتقدات الأخلاقية والاجتماعية الجماعية التى تعرف كونها الواسع. فمن أنظمة الاعتقاد فى يوروبا فى غرب أفريقيا إلى ممارسات الكوندوبل فى البرازيل، ومن أحتفاليات سانتريا فى كوبا للممارسات المسيحية ذات الأصل الأفريقى فى الولايات المتحدة ، ومن دراما شاى ينج بلود الشعائرية إلى جماليات مسرح الزنوج عند ايمى سيزير ، ومن ميثولوچيا سيكوراكس لجماليات فنون

السود عند لارى نيل وأميرى بركة والسود فى الديسبورة الأفريقية يشتركون فى اعتقادهم بأن الشعائر هى القوة الحياتية الميتافيزيقية التى تخاطب الوضع الإنسانى الكونى لكل من الفرد والمجتمع ، فالشعائر تؤكد على الروح الإنسانية / الاجتماعية وهى الروح التى ترتفع فى "الكون اللانهائى الذى يقع بين طياته أصل المجتمع وخبرة الوجود المعاصرة له".

وول سوينكا

المرحلة الرابعة: من الغاز أوجان إلى أصل تراجيديا يوروبا

إن البحث المستمر عن معنى التراجيديا من أجل إعادة التعريف وفقًا للتجربة الخاصة أو الثقافية هو ، على الأقل ، اعتراف الإنسان بمناطق معينة من الخبرات العميقة والتى لا تفسر بطريقة عرضية من خلال النظريات الجمالية العامة ، ومن كل التعب الذاتى الذى يثيره بعد النظر الإنسانى المبدع، والذى يتحرك داخل النفس البشرية والتى نحددها بالتراجيديا تكمن أكثر الأصوات اصرارًا والتى تأمرنا بالعودة إلى مصادرنا الخاصة. وهناك وبشكل خيالى ، يوجد مفتاح التناقض الإنسانى ومفتاح التجربة الإنسانية فى الوجود وعدم الوجود، وتشككه كجوهر وموضوع ، والتلميح بسرعة الزوال والخلود والدوافع المعذبة بين التفرد والوحدانية.

إن مسارنا إلى قلب الغاز يوروبا يسير بواسطة حقائقه الساخرة من خلال ضوء الوهية Nietzsche و Phrygian ولكن هناك الفراق الأساسى الحتمى. "الأغريق المباركون" يغنى معجبنا المجنون فى غضبه "كم عظيمًا لابد أن يكون الهكم ديانوسيس إذا كان الإله ديليك يعتقد أن هذه الابتهاجات ضرورية لشفائك من الجنون" . هكذا يكون تشابه أبوللو مع الفن الصافى لأوب تالا، مع مصطلح "الجوهر" لشعائره لدرجة أنه يغرى بوضعه فى نهاية محور إبداعى مع أوجان فى علاقة تطورية متوازية مع أخوة ديانوسيس - أبوللو Netzsche. غير أن أوباتالا

إله النحت ليس فنان خيال ابوللو ولكن فنان ذو جوهر داخلى. إن البرونز المثالى وتراكثوتا ايفا والتى قد تغرى بالمقارنة المتضمنة فيما هو "ابوللو" قد انتهت فى فترة ما منسية ، دليل فقط على ثقافة سطحية عالمية للبلاط الملكى ولم تبعث أبدًا مرة أخرى. حليف لروح اوتبالا فى فن يوروبا الأساسى. ويجد اوتبالا التعبير ليس فى "مرآة البهجة" لآبولو Nietzsche ولكن كعبارة ذات ثبات عالمى. إن التلطيف المتبادل للوهم والإرادة والضرورى لفهم روح هيلين ربما يضللنا عمًا نواجه بفن اليوروبا حيث أن كثيرًا منه يشبه الفن التشكيلى لهيلين فى صفائه الجمالى. ومع ذلك فإن الفن التقليدى ليوروبا ليس تخيليا ، ولكن "أساسيًا". وليست الفكرة (فى الفنون الدينية) هى التى تنقل إلى الخشب أو تفسر بالموسيقى أو الحركة ولكن جوهر الوجود الداخلى ، تفاعل رمزى لجوانب عديدة من الإلهام (داخل سياق عالمى) مع خوفه الأخلاقى.

وفيما يتعلق بدون أوجان فإنه يفهم على أفضل وجه فى قيم هيلين كمجموع الفضائل المتعلقة بديانوسيس وآبوللو وبرومثى. وليس هذا كل شىء. ومتجاوزًا حتى اليوم الأساطير المشتتة لسمعته الارهابية ، فإن الشعر التقليدى يسجله كحامى للأيتام "سطح فوق المشردين" "حارس اليمين المقدس" إن أوجان فنان وفنى فى التزوير فهو يحفز روح آبوللو عند Nietzche "تأثيرًا كبيرًا للصورة والمفهوم والتعاليم الأخلاقية والتعاطف".

إن أوباتالا هو جوهر الإبداع ، وأوجان الدافع والغريزة الإبداعية ، جوهر الإبداع.

محمل بالثراء هكذا منزله ، ومع ذلك مزين بسعف النخيل

ويغامر أكثر ، ملجأ لما قد وطأته الأقدام ،

ولكى ينقذ العبيد ، فقد حرر أحكام الحرب

وبسبب العمى ، اندفع إلى الغابة

ومن الأعشاب الشافية ، واحدة سخية

من يقف حصنا لنسل موتى السماء

تحية ، أيها الكائن المنعزل ، الذى يسبح فى أنهار من الدماء

- إن مثل هذه الفضائل تضع أوجان بعيدًا عن الرقصات المشتتة والتى إليها قاده جنون ديانوسيس عند Neitzsche فى بحثه عن روح "أريان" المختارة ، ومع ذلك لا تقلل من عظمة أوجان الثورية. ومما يدعو للسخرية أن الإضاءة العميقة لبديهية Neitzsche إلى دوافع أساسية هى التى تنفى نتائجه الاستبعادية للجنس البشرى على طبيعة الفن والتراجيديا. وفى رحلتنا إلى قلب الفن التراجيدى فى يوروبا والذى حقا ينتمى إلى ألغاز أوجان ونشوة المعربدين فإننا لا نجد أن يوروبا كما فعل الأغريق "بنى من أجل الكورس لديه منصة الوجود

الخيـالى ووضع هناك روح طبيـعة خيـاليـة..." والتى عليـها الأسـاس كمـا يدعى Nietzsche تطورت التراجيديا الإغريقية: باختصار مبدأ الوهم.

إن تراجيديا يوروبا تتدفع مباشـرة فيما يعرف بـ "Chthonic realm" ، المرجل المضطرب لنفسية وإرادة العـالم المظلم ، النسيج الـرابط ومع ذلك البدائى للموت والملائمة. وفى هذا الرحم الكونى اندفع وظهر ذات مرة أوجان ، أول ممثل ، وقد تفكك داخل الهـاوية. ولا تحتاج إعـادة تجميعه الروحانية "استنسـاخ الحقيقة" فى إعادة التشريع الشعائرية لمخلصيه، أكثر مما يفعله أوبتالا فى التمثيل التشكيلى ، فى فن أوباتالا . والممثلون فى الغاز أوجان هم الكورس المتصل، والذى يضم داخل وجوده الجمـاعى جوهر تلك الهـاوية الانتـقـالية. ولكن فقط كجوهـر ممسك به ومحتوى ومعبر عنه. وداخل النداءات الخفية فى الهوة ، فإن الممثل البطل يقاوم ، مثل أوجـان أمامـه ، الخطوة الأخيـرة نحو الإبادة الكاملة. ومن هذا وحده ، يخطو للأمام الممثل الخالد للطقوس التـراجيدية ، أولا كلسـان ناطق باسم الإله لا يقاوم ، معطيًا رؤيـا ترمز إلى هـاوية عابرة، ومفسـرًا القوة الخفيـة داخل جوهـر الذى هو مغمور فيـه كوكيل لإرادة الكورس. وفيمـا بعد فقط وفى تكافؤ التـحرر من الذروة التراجيـدية يؤكد الوعى الذاتى لأوبتالا على سيطرته الإبداعيـة. وهو الممثل يظهر صـامدًا كصـوت وسيط للإله ، ولكنه يقف الآن كمـا لو كـان بجانـب نفسـه يـلاحظ ويفهم ويبـدع . وفى هذه المرحلة يعـرف الفـرحة الجمـالية المصقـولة ليس داخل قلب Nietzche ذو الوجـدانيـة الأصليـة ولكنه فى الاحـتـفـال البـعيـد بـالنضـال الكونى . وهذا الهدوء الجمـالى هو الرابطة بين الفن التـراجيدى لأوجان والجمـال

التشكيلى لأوباتالا. والإله غير المشوه، أوباتالا ، هو الرحم الهادىء للإنعكاسات (أو الذاكرة) قوة سالبة تنتظر وتحتفل بكل عمل من الاستعادة البديلة للوجود الأصلى. (سوف نأتى فيما بعد إلى قصة ذلك الإنقطاع الأولى) . ويعتبر جماله مبهمًا ، معبرًا فقط عن قرار العلاج التشكيلى من خلال حكمة القبول . إن معاناة مريض أوباتالا هى الجماليات الشهيرة للقديس.

وبالنسبة ليوروبا فإن الآلهة هى المقياس الأخير للخلود ، مثلما يكون البشر بالنسبة لسرعة الزوال الدنيوية. والاعتقاد ، بسبب هذا ، أن عقل يوروبا يصل نحو الاستيعاب فى جوهر يشبه الإله ، معناه إساءة فهم مبدأ الشعائر الدينية ، ومعناه إساءة فهم مغزى الاستحواذ الدينى . وكون الماضى والحاضر والمستقبل يروا وينسجوا فى نظرة عالم يوروبا، فإن عنصر الخلود والذى هو امتياز للإله ليس له نفس صفة البعد أو الاستبعاد التى يتمتع بها فى الثقافة البوذية أو المسيحية . إن إيمان يوروبا بالوجود المعاصر داخل خبرته اليومية عن هذه الجوانب فى الزمان قد أدرك طويلاً ولكن مرة أخرى أسيىء تفسيره. وهو ليس فكرة تجريدية. ويوروبا ليس مثل الإنسان الأوروبى يهتم بجوانب الزمن المتعلقة بالمفاهيم فقط، فهى تدرك بشكل محسوس أكثر من اللازم فى حياته الخاصة، وعقيدته واحساسه ، لكى تكون مجرد ألقاب لتفسير الترتيب الميتافيزيقى لعالمه. وإذا كنا نصيغ نفس الشىء فى معارف محسوسة فإن الحياة ، الحياة الحاضرة، تضم فى داخلها مظاهر الأسلاف ، الأحياء والذين لم يولدوا. والكل داخل صداقات حميمة وتأثير الحياة، ويتعدى مجرد صياغة مفاهيم مجردة.

ومع ذلك فإن يوروبا لا يفشل لهذا السبب فى التمييز بين نفسه والآلهة ، بين نفسه والأسلاف ، بين من لم يولدوا ووجوده ، أو يتغاضى عن إدراكه للهوة الأساسية التى تكمن بين منطقة واحدة فى الوجود وأخرى. وهذه الهوة هى ما يجب إزالته من خلال التضحيات والشعائر وحفلات الاسترضاء لتلك القوى الكونية. ومن الناحية الروحانية فإن القلق الأساسى لنفسية يوروبا ربما يعبر عنه كوجود فى الذاكرة الجماعية فى الانقطاع الرئيسى فى فترة عابرة، والذى يرمز إلى تحديها المؤثر الأول فى أسطورة نزول الإله إلى الأرض والمعركة مع النمو الفوضوى الشديد والذى أنهى إعادة الاتحاد مع الإنسان. ولأنهم كانوا ينزلون ، ليس ببساطة لكى يتم الاعتراف بهم ولكن لكى يتم إعادة توحيدهم مع جوهر البشرية ويفترضوا مرة أخرى ذلك "جزءًا من الإدراك السريع الزوال الإبداعى والذى امتلكه الإله الأول أوريسانلا انعكاسات قصيرة لجوانب مقدمة – مثلما يحزن الإنسان بسبب إدراك خسارة الجوهر الخالد لوجوده ولابد أن ينغمس فى عمليات رمزية لكى يستعيد كلية وجوده.

والتراجيديا ، فى دراما يوروبا التقليدية ، هى آلام هذا الانقطاع، وانفصال الجوهر عن النفس. وتعتبر موسيقاها هى صيحة الروح العمياء للإنسان وهو يتخبط فى الفراغ ويتحطم فى هوة الروح العمياء للإنسان وهو يتخبط فى الفراغ ويتحطم فى هوة عميقة من الروحانية والرفض الكونى. إن الموسيقى التراجيدية

هى صدى من الفراغ، فالذى يحتفل بتحدث ويغنى ويرقص فى صورة أصلية من داخل الهوة. والجميع يفهمون ويستجيبون لأنها لغة العالم.

ومن الضرورى التأكيد على أن الآلهة كانت تنزل لكى تتحد مرة أخرى مع الإنسان ، لأنه لم تكن لهذه المأساة ، أن تقع لو كان موقع الآلهة على الأرض (بمفهوم الإنسان) له بعد تقدمى. لما حدث ألم الأنفصال ويشهد على هذا شكل العبادة والذى تشير إليه الصداقة الحميمة وعدم التوقير مثلما يشير الرحيل إلى السلفية من خلال الفسق فى وسط الحزن. إن الأصل المجسم للألوهية التى لا تعد هو أكثر من مساو لوعى الطبقة المقدس ولكن فى النهاية فهو البشرية الفطرية للآلهة نفسها وصلتها بالإنسان من خلال علاقة حسية معروفة مع الطبيعة والظواهر الطبيعية. وتعمل الاستمرارية من أجل اليوروبا من خلال المفهوم الدائرى للوقت وانصهار الموضوع والوعى.

إن الممثل الأول – لأنه هو الذى قاد الآخرين – كان أوجان أول معبود يعانى، وأول طاقة إبداعية، وأول متحدٍ ومن غزا الانتقال. وكان أول فن له تراجيديا ، وتعتبر مسرحية أوبتالا "العاطفة" هى تصميم تشكيل فقط لاشتباك أوجان التراجيدى. وقد استطاعت ميتافيزيقيا يوروبا فى التوافق والتصميم أن تأتى فقط بعد مرور الآلهة من خلال الهوة الانتقالية بعد الاختبار الشيطانى لإرادة نفس أوجان الإله المستكشف فى المرجل الإبداعى للقوى الكونية. وفقط وبعد هذا الإختبار ، امكن ولادة عالم يوروبا المتجانس ، إرادة متجانسة تتوافق مع كل

مادة حليفة أو ظاهرة مجردة داخل روحانيتها المتوترة جدًا. ونتاج غزو أوجان للانفصال ، "الضم" كان حديد خام معدنى، رمز لطاقات رحم الأرض، شاقق ولاحم الحياة. ومن خلال تصرف أوجان أصبح الرمز الأول لاتحاد التفاوتات ، عندما استخرج من الأرض نفسها عناصر من أجل اخضاع الفوضى . وفى الوعى التراجيدى تصل نفسية العابد فيما وراء واقع اللاوجود (أو الفوضى الروحانية) والتى هى مدمرة تمامًا للإدراك البشرى، من خلال مناطق الرعب والطاقات العمياء إلى تقمص عاطفى شعائرى مع الآلهة، الوجود الخالد، والتى ذات مرة كانت تسبقه فى إدراك متوازٍ بعدم اكتمالها، ويمر بالغضب الشعائرى، حيث إن الانتشار الرئيسى ليأس الإله - سريع ودائمًا غير مفهوم. وبلا جدوى فإننا نبحث وراء الإمساك به فى كلمات ، وهناك فقط بالنسبة للبطل حتمية تجربة هذه الهوة - وتندفع الضحية التراجيدية إليها على الرغم من الدفن الشعائرى ويفتدى فقط من خلال العمل . وبدون التمثيل ومع ذلك وبالرغم منه، فإنه يضيع إلى الأبد فى طغيان تراجيدى.

ولذا فإن التمثيل هو تناقض الروح التراجيدية ، ومع ذلك فهو أيضًا المكمل الطبيعى لها. والتمثيل ، غريزة بروميثيوس فى التمرد، ينقل الكرب إلى هدف إبداعى يحرر الإنسان من اليأس المدمر ويطلق من داخله العنان لأفضل الابتكارات والتى بدون استغلال أرضية الهوة الشيطانية يختصر مسافة اليأس بآمال خيالية. ومعركة الإرادة هى إبداعية فى الأساس ، فمن تأكيدها الروحانى تنطلق صرخة يأس الروح، والتى بمفردها ترجع صدى داخل سراديب الكون

(على الأقل وبشكل مختصر) قوى الهوة. وفى اللحظات الحاسمة المشحونة للشعائر التراجيدية ، فإننا نفهم كيف وصلت الموسيقى لأن تكون الفن الوحيد الذى يمكن أن يحتوى الواقع التراجيدى. ولا يقود العابد أى مرشد آخر إلى قلب المأساة. والموسيقى كتجسيد للروح التراجيدية كانت أكثر من منهكة فى فلسفة أوروبا، وهناك القليل مما يمكن إضافته والكثير مما يمكن تأهيله. وتكشف وظيفة وطبيعة الموسيقى فى مأساة يوروبا عن نواقص النتائج المقبولة الطويلة للبديهة الأوروبية.

إن المفهوم الأوروبى عن الموسيقى لا يضىء تمامًا علاقة الموسيقى بالشعائر والدراما بين اليوروبا . ويسكن فى داخلنا الاعتراف بعالمية المفاهيم فى الاستيعاب البديهى الأوروبى لعواطف الإرادة.

أولا ، ليس موسيقيًا أن نفصل الشكل الموسيقى اليوروبى عن الأسطورة والشعر . فطبيعة الموسيقى اليوروبية هى طبيعة لغتها وشعرها، مشحونة جدًا ورمزية واسطورية فى مهدها. ونحن نعترف تمامًا بالتشدق الفنى الموجه نحو توافق الموسيقى الأفريقية مع الأنماط النغمية (المعنى والوهم) للغة ، غير أن المغزى العاطفى والجمالى لهذه العلاقة لم يتم استيعابه بعد تمامًا، وهو الذى يأتى من المعاصرة الأولية لأشكال الفن فى ثقافة تتسم بالإدراك الكامل والإنغماس المتعلق بالظواهر الطبيعية. ولذا فإن اللغة ليست حاجزا لعالمية الموسيقى ، ولكن بعد رابط وتوضيح لذلك الشكل الفنى المستقل والذى نسميه

موسيقى . وتعود اللغة فى الشعائر الدينية إلى وجودها الأصلى ، متحاشية حدود التخصيص العقيمة. وفى الجنازات الدينية فإن دائرة من النادبين المستهلين يرفعون نشيداً حول مدفع الهاون وتعود الكلمات إلى جذورها، إلى مصادرها الشعرية الأصلية عندما كان الانصهار كاملاً وحركة الكلمات هى نفس ممر الموسيقى ورقص الصور. ومازالت اللغة هى رحم الفكر والموسيقى حيث تكون الأسطورة رفيقا يوميا ، لأن هناك تكون اللغة الأسطورية.

واللغة فى الموسيقى التراجيدية اليوروبية لذلك تمر بتحولات من الأسطورة إلى توافق سرى مع رمزية التراجيديا، وسيلة رمزية من العواطف الروحانية داخل قلب اتحاد الكورس. وهى تتجاوز تخصيص (المعنى) لكى تتقر على المصدر التراجيدى والذى عنه تتفجر الألحان الممزقة. وهذا الاتحاد الماسونى للإشارة واللحن، الموسيقى التراجيدية الحقيقية يكتشف الشكوك الكونية والتى تسود الوجود البشرى ، ويكشف قوة الإبداع، ولكن فوق كل ذلك يخلق إحساسًا معذبًا بالاتساع فى كل الاتجاهات حيث يكمن الذكاء الإبداعى ويدفع الروح إلى الاستكشاف الذى لا طائل منه. والأحاسيس فى مثل هذه اللحظات لا تفسر الأسطورة فى تجسيداتها الخاصة ، وتبقى معنا فقط القيم الروحانية والعاطفية، التجربة الأساسية للوجود الكونى. وأشكال الموسيقى ليست توافقات مع العالم المادى فى هذه اللحظات ، ليس فى هذه اللحظة أو أى لحظة أخرى. والمغنى هو ناطق باسم القوى الروحية "وارتجالاتها" والتى هى معاصرة للأشكال الشعرية والموسيقية - ليست تمثيلات للأجداد، واعترافات بالأحياء أو الذين لم يولدوا ،

والماضى هو الأجداد ، والحاضر ينتمى إلى الأحياء ، والمستقبل إلى الذين لم يولدوا. وتقف الألوهية فى نفس الموقف بالنسبة للأحياء كما يفعل الأسلاف والذين لم يولدوا ، وتطيع نفس القوانين وتعانى من نفس الآلام والشكوك، وتوظف نفس الذكاء الماسونى للطقوس من أجل الإندفاع إلى المنطقة الرابعة من التجربة، هوة العبور التى لا يمكن قياسها. وحوارها هو طقوس دينية. وموسيقاها تأخذ الشكل من انغماس الإنسان غير المفهوم فى هذه المنطقة من الوجود. إن مصدر الشاعر الغنائى المملوك والذى ينشد توترات أسطورية غير معروفة والتى يتم الإمساك والقول بعباراتها المضادة للنغمات مع كل رعبها وقلقها فى الليل من خلال تأرجح العابدين، ويكمن هذا المصدر فى المنطقة المقدسة من العبور.

- وهذه هى المرحلة الرابعة ، دوامة النماذج الأصلية وموطن الروح التراجيدية.

ومن الضرورى أن نتذكر مرة أخرى أن الماضى ليس سرًا وأنه وعلى الرغم من أن المستقبل (غير المولود) ، ما زال مجهولاً ، فإنه ليس سرًا بالنسبة ليوروبا ولكنه وجود مشترك فى الوعى الحاضر. ولذا فالرعب التراجيدى لا يوجد فى استغاثة الماضى أو المستقبل. ومرحلة العبور، مع ذلك، هى الهوة الميتافيزيقية للإله والإنسان وإذا اتفقنا بأن الموسيقى هى التعبير المباشر عن الإرادة "وهذا فقط لأنه لاشىء ينقذ الإنسان (الأسلاف والأحياء وغير المولودين) من فقدان

الذات من داخل هذه الهوة إلا تصميم جبار للإرادة والتى نداءاتها واستجابتها وتعبيرها هى الصوت الحليف الغريب والذى له نعطى اسم الموسيقى. وفى ميدان تنافس الأحياء ، عندما يجرد الإنسان من الزيادات ، وعندما تجرده المصائب والصراعات من وعى الذات والمظاهر، فهو يقف فى واقع حاضر عند الحافة الروحانية من الهوة، وليس لديه شىء باق فى الوجود الحسى والذى يترك انطباعًا ناجحًا على رؤيته النفسية أو الروحانية. وفى مثل هذه اللحظات تأخذ الذاكرة الانتقالية دورها وتجعله الصداقات الحميمة يعانى من ذلك التوازن الشديد لتقدمه من خلال هوة العبور، ومن تحلل ذاته ونضاله وانتصاره على التصنيف من خلال وكالة الإرادة. وهذه التجربة هى التى يعيد خلقها الكاتب الدرامى التراجيدى الحديث من خلال العمل المعاصر الحسى ، ويعكس عواطف المعركة النشطة الأولى للإرادة من خلال هوة التحلل. وأوجان هو أول ممثل فى تلك المعركة ، ودراما يوروبا التراجيدية هى إعادة تشريع الصراع الكونى.

ولكى تفهم سبب اختيار أوجان لدوره (وثمن الرعب الذى اضطر أن يدفعه بسبب تحديه) معناه أن نخترق رمزية أوجان كجوهر الآلام وكإرادة قاهرة داخل الإعتناق الكونى للهوة الانتقالية. ولقد قلنا أنه لاشىء سوى الإرادة ينقذ الوجود من الإبادة والإرادة هى الحقيقة المتناقضة للتدمير والإبداع فى الإنسان الممثل. والمرء الذى مر بتجربة التفتت والذى روحه تم اختبارها ومصادره النفسية قد وضعت تحت ضغط عصبى من قبل القوى المعادية للفرد، هو فقط الذى باستطاعته أن يفهم ويكون قوة الانصهار بين التناقضين والإحساس الناتج هو

أيضًا إحساس الفنان، وهو الفنان المتعمق فقط للدرجة التى معها يفهم ويعبر عن مبدأ الدمار والخلق مرة أخرى.

ويجب ألا نغفل حقيقة أن أوجان هو الروح الفنية ، وليس بالمعنى العاطفى حيث المتحدثون المتحمسون عن الزنوج يجعلوننا نرى الزنجى كبديهية فنية صافية. والحقيقة الإبداعية الهامة لأوجان هى التأكيد على الذكاء الذى أعيد إبداعه ، وهذا لا يمكن التوفيق بينه وبين البديهية الساذجة. والناتج الرمزى لانتصاره عبارة عن معون خام ساطع وسيلة فنية حيث أنها رمز لطاقات الأرض العميقة، قوة رابطة بين الأجساد اليائسة والممتلكات. وهكذا أيضًا، بدون تناقض فى الجوهر، هو الرائد والسلف للإنسان الفنى القديم. وعندما يكون مبدأ الإبداع متصورًا على تنظيم الأناشيد فإنه يبعدنا عن أسس التجربة والمعرفة. والممثل التراجيدى بالنسبة للمستقبل (بالفعل الحاضر بالنسبة لأوربا) هو سانجو السلف الفنى الجديد إله الكهرباء ، والذى مأساته تأتى أساسًا من مبدأ تدمير الذات الأولى الممثل فى التدمير الجاهل الأعمى بشحمه ودمه. وما كان بالنسبة لأوجان عقوبة مدمرة أدت إلى دراما ثانوية للعاطفة كان فى سانجو نفس الأساس لمأساته . والعملية التاريخية للتخفيف فى التحدى التراجيدى تظهر فى علاقة هاتين الأسطورتين. وسانجو هو معبود مجسم، ويدور تاريخه حول الطاغية الصغير، وكان تدمير الذات لديه عنيفًا وانفجارًا أساسيًا من انتفاخ الأنا. وحيثما كان استبعاد أوجان الإنسانى خطأ ما بعد النص، وابتزاز من أجل انتصاره الأساسى على حراس الهوة كان استبعاد سانجو "فى الشخصية" ، ذبح

انتقامى شديد لمن تجرأ على تحدى سلطته. غير أنه لا يمكن إنكار "رعب وشفقة" سانجو ، فهو فقط رعب وشفقة الإنكار البشرى لذلك التابع الجديد الواقف على حافة الهاوية والتى أخضعها أوجان بالفعل . ولن نجد جذور التراجيديا فى ألغاز سانجو.

إن أسطورة يوروبا هى تدريب يتكرر فى تجربة التفتيت ، وهذا له مغزى بالنسبة لتباعد الإرادة الظاهر بين شعب تقوم ثقافته وميتافيزيقيته على استلام واضح وقبول ولكنها تدل على تغلغل نظرة الإنسان فى القرار الأخير للأمور والدليل المستمر على التجانس . ما هى القيم الأخلاقية التى نقابلها فى دراما أوباتالا ، ممثلة على الرغم من أنها أيضًا ذات تجربة مرت بها الألوهية ؟ وتعود أكثر إلى الأصل ، والذى ليس مشغولا الآن بالمعركة الانتقالية لأوجان ، ولكن فى تبعثر أوريزا نلا ، المعبود البدائى والذى منه ولد هيكل يوروبا الكلى. وتخبرنا الأسطورة أن عبدًا غيورًا قد دحرج حجرًا أسفل ظهر أول معبود ومزقه إلى ألف وواحد قطعة صغيرة. ومن هذا العمل الثورى الأول ولد هيكل يوروبا.

إن الدراما التى تأتى من هذا ليست هى دراما الممثل ولكنها دراما الروح التى تعانى ، دراما أوبتالا . وتوفق أسطورة يوروبا أوبتالا ، إله الصفاء وأيضًا إله الخلق (وليس الإبداع) مع أوريزا أول معبود. وشعائر أوبتالا هى مسرحية شكل، احتفال متحرك، والذى أقرب مساو له فى المصطلح الأوروبى هو مسرحية العاطفة. إن الدراما كلها جوهر: أسر ، معاناة واقتداء. فأوبتالا أسره رمزيًا

ويسجن ويفتدى. وفى كل مرحلة فهو تجسيد لروح معاناة الإنسان ، لا يشكو ويتألم ويمتلك صفات فدائية فى التحمل والشهادة. والموسيقى التى تصاحب شعائر أوبتالا كلها نغمة واضحة ولها نظام وتجانس. ومما له مغزى ، أن الدافع أبيض يدل على شفافية القلب والعقل، وهناك رفض لما هو غامض، وتتجمع نغمات الغطاء والموسيقى من أجل التخلص من الغموض والرعب ويصبح شعر الأغنية ابتهالاً ، والمصطلح الدرامى يتعلق بالحفلات. إنها دراما تستبعد فيها قيم الصراع أو الروح الثورية . وتشهد وهى فى مكانها على تناسب وتأكيد القرار المتجانس والذى ينتمى فى الزمان والإيمان البشرى. إنها تتناقض مع التحدى التراجيدى لأوجان فى الإنسان.

إن التناسب فى التراجيديا يحكمه عنصر المجهول فى قوى التعارض أو إساءة الحسابات من جانب الضحية التراجيدية لمثل هذه القوى. إن دراما أوبتالا تنتهى مع تأثير المجهول ، وآلامه هى استغاثة وحدة المعبود الأول، حيث إن هذه الدراما، كما قلنا ، كلها رثاء . والجوهر هو المقدمة العاطفية لخلق الإنسان ، الجماليات الهادئة والمحدودة لتشكيل الإنسان ، وليس المقارنة بالانفجار الكونى داخل الوعى الذى تسبب فيه إعادة خلق النفس. والحاجة العاطفية للافتداء من خلال دليل الحب والاتصال البشرى ، ومن خلال امتداد النفس إلى داخل الكيانات المدركة والوحدات الأخرى للوعى الكلى - هذه هى مقاطعة أوبتالا المأوى المسن للامتلاء الأصلى. والجانب الأكثر تعمقاً فى إعادة خلق النفس، كرب الإرادة ، هو جزء من الاستعادة الأصلية والتى تركت لمواهب أوجان الغريبة وعبارة الشعائر التراجيدية

ليوروبا هى تكملة إرادته لجوهر الكرب. والأخير بنفسه يتبلور فى المسرحية العاطفية. إن دراما أوبتالا هى مقدمة، ومعاناة وآثار كارثة. وهى رمز أولا لوحدة الإله غير المحتملة وبالتالى ، ذاكرة عدم اكتماله ، الجوهر المفقود. ولذا فهى أيضًا مع الآلهة الأخرى والتى لم تتح لنفسها كما فعل أوجان ، فرصة القتال الافتدائى حيث كل فرد قد يعيد خلق كل فرد من خلال الاستعلام لعملية التفتيت داخل نسيج الإبداع الكونى حيث تؤدى الإرادة دور إعادة التجميع النهائى. والعبء الأكبر للانفصال هو عبء كل فرد من النفس ، وليس عبء الألوهية من البشرية، والجانب الأكثر خطورة فى رحلة الإله هو ذلك الجانب الذى فيه لابد أن يمر المعبود حقًا بتجربة العبور. إنها نظرة فى داخل نفس قلب الظاهرة الطبيعية. ولكى نعدل الجسر لم تكن مهمة أوجان فقط ولكن طبيعته ، وكان عليه أولاً أن يمر بالتجربة ، وأن يتخلى عن وجوده الشخصى مرة أخرى (المرة الأولى كجزء من وحدانية أوريزا نلا الأصلى) إلى عملية التشتيت ، لكى يمتص ثانية داخل الوحدانية الكونية ، اللاوعى ، الدوامة السوداء العميقة للقوى المتعلقة بخلق الأساطير ، لكى يغمر نفسه داخلها، ويفهم طبيعتها ومع ذلك ومن خلال القيمة القتالية للإرادة لكى ينقذ ويعيد تجميع ويبدو أكثر حكمة وقوة من تيار الأسرار الكونية، منظمًا القوى الفنية والغامضة للأرض والكون لكى يشكل جسرًا لأصدقائه يتبعوه.

وفى الحقيقة أنه لكى نفهم ونفهم بعمق، فهذا يعنى ألا تثار أعصابنا ، ونحرم من إرادة العمل. ولابد أن نتذكر بأنه داخل هذه الهاوية توجد أنشطة الميلاد

والموت والامتصاص ثانية فى الظواهر الطبيعية (حيث إن الهاوية هى العبور بين المراحل المختلفة للوجود) . وتصبح الحياة ، انعكاس قوى النسيج ، فجأة غير مناسبة وغير كريمة عندما يلمح مصدر الطاقات الإبداعية والمدمرة. وتلغى المعاناة السرور المبهم للوجود البشرى، المعاناة ، معاناة سانجو ولير وأوديب، وهذه المعاناة تشحذ النفس إلى رؤية أبعاد الذات وتجعل العمل الآخر لا جدوى منه وفوق كل ذلك يفتقر إلى الكرامة. وماذا كان نضال البطل التراجيدى ، مع كل ذلك ، إلا محاولة للإبقاء على ذلك المفهوم الفطرى للكرامة والذى يدفع إلى العمل إلى الدرجة التى فيها يستحوذ البطل على نبل الروح الحقيقى ؟ وفى مثل هذه اللحظات فإنه يقترب من قبول وحكمة أوبتالا حيث يستريح الايمان ليس على النفس، ولكن على الذات الكونية والتى بالنسبة لها تصبح الإسهامات الفردية بلا معنى فى الأساس. إنه إيمان "المعرفة" حكمة الصفاء الروحانى. وهذا هو الذى غالبًا ما يفسر بطريقة ضيقة ، كفلسفة الأفريقى. غير أن الفلسفات هى نتيجة للنمو الأولى والخبرة التشكيلية، الحكمة النبوئية للجنس البشرى والتى تقوم عليها وتؤثر فيها التجربة الجماعية للماضى وللحاضر والمستقبل، وتكمل النظرة البديهية وذاكرة قلب الوجود الانتقالى.

إن فن يوروبا "الكلاسيكى" هو فى الغالب تعبير عن قرار أوبتالا وصالح البشرية، والذى يخلو ، على السطح، من الصراع والانفجار. والأقنعة بمفردها أحيانًا ما تقترح توافقا مع الوجود وتشير إلى النماذج الأصلية للعبور، ومع ذلك فإن أغلبها تفتقد إلى القوة الكاملة الرؤية الكونية، وتلجأ إلى مواقف كوميدية

وغريبة. ومثل هذه التشتتات يمكن بسهولة إدراكها كوسيلة للهروب من اكتمال القوى الروحية. ويحتوى الفن الرعب فى شكل تراجيدى ويطلق سراحه من خلال تقديم كوميدى وبيئة جنسية. ومع ذلك فالقناع التراجيدى يعمل أيضًا عن نفس المصدر مثل موسيقاه - من جوهر النموذج الأصلى والذى تأتى لغته من الأرضية الروحية للعبور والذى فيه يحصل الفنان على نظرات خاطفة من خلال الشعائر والتضحيات وخضوع الإدراك العقلى إلى اللحظة التى فيها تتصل الأصابع والصوت باللغة الرمزية بالكون. ويحجبنا الهدوء المستتير لفن يوروبا الدينى عن القوى المظلمة للفن التراجيدى والذى يستطيع المشارك فقط الدخول إليه. وتضلل تراكمات الرعب من هو غافل وتقوده إلى مساواة المخاوف المصطنعة مع استكشاف عقل يوروبا إلى سر إرادته الفردية والإعلان عن المعاناة المقدسة والتى يميل إليها الإنسان الفنى. إن دورة Ifa من الشعر الماسونى - شاف وجمالى وذو معرفة غير محددة يعبر عن فلسفة التفاؤل فى تكيفه وثباته الذى لا يمكن مهاجمته فى كل الظواهر الطبيعية ، فالآلهة تتكيف وتحتضن داخل وجودها الدائم مظاهر تبدو غريبة أو متناقضة. ولا عجب لهذا أن تكون الطبيعة المتفائلة الواضحة للثقافة الكلية هى صفة تنسب إلى يوروبا نفسه، وهى صفة بدأت تؤثر فى تكيفه مع العالم الحديث، رضا روحى يقابل معه تهديدات لصلاحيته البشرية والفريدة من نوعها. وللأسف ورغمًا عنه، ومن وقت لآخر ، فإن السؤال الملح الذى يجرى فى دماء معابده ، ما هى إرادة أوجان ؟ حيث إن طرق إرادة يوروبا

قد تم بتزييف أوجان ، وأى تهديدات بالانفصال ، هو مثلما مع الآلهة ، شفرة ذاكرة لإحياء الأسطورة التراجيدية.

ولقد ساهمت مبادئ يوروبا الأخلاقية أيضًا فى الاستبعاد الخاطىء للأسطورة التراجيدية من الوعى الحاضر، حيث إنه، وكما هو دائمًا ، يساء فهم سطح العملية الهادئ فى علاج الإنفجار الروحانى أو الاجتماعى على أنه غياب مبادئ التجربة النفسية التى دخلت فى التجريد. والمبادئ الأخلاقية عند يوروبا هى التى تخلق التجانس فى الكون، ولا يمكن النظر إلى إصلاح الانفصال داخل النفس الفردية على أنه تعويض للحادث الفردى لتلك الشخصية. وهكذا لا يقاس الخير أو الشر وفقًا للإساءات ضد الفرد أو حتى المجتمع الحسى.

حيث إن هناك معرفة من داخل جسد حكم Ifa النبوئية بأن الانفجار هو غالبًا وببساطة أحد جوانب الوحدة الإبداعية - التدميرية ، وأن الإساءات حتى ضد الطبيعة قد تكون جزءًا من الانتزاع بواسطة الطبيعة الأعمق من إنسانية الأعمال والتى بمفردها يمكن أن تفتح الطريق أمام ينابيع الإنسان وتحدث تجديدًا مستمرًا لروحه. وبدورها تستفيد الطبيعة من هذه المحرمات ، كما يستفيد الكون من المتطلبات المفروضة على إرادته من جانب إهانات الإنسان الكونية. ومثل هذه الأعمال تدفع الكون إلى التنقيب بشكل أعمق فى الجوهر حتى يواجه التحدى البشرى. ولا تعتبر الكفارة والمكافأة لهذا من جوانب العقاب على الجريمة ولكن أول أعمال الإدراك المستأنف. والمصير التراجيدى هو دورة

متكررة من المحرمات فى الطبيعة والتى فيها الإرادة الشيطانية داخل الإنسان- تخضعه باستمرار. ويتبع هذا الدراما التراجيدية القوية وتنتزع الأسطورة هذا العقاب من البطل حيث إنه قد ظهر بالفعل كمنتصر فى الصراع. وترتكز محرمات سانجو على شكل أولى من الكهرباء غير المعقول. ولأنه قد وصل بشكل زائد يتعدى التسامح الكريم بسبب الحاكم ، فقد وقع ضحية للإكراه من أجل خداع بسيط أدى فى النهاية إلى سقوطه. وقد منحه توسل يائس أخير من القوة غير الطبيعية علوا مؤقتا واكتشف رجاله غير المخلصين. وبعد ذلك جاء انتهاك الطبيعة والذى فيه سفك دماء عشيرته . ولم يجرؤ أوجان فقط على النظر فى الجوهر الانتقالى ولكن أقام له جسرًا مع المعرفة ، ومع الفن ومع الرؤية والإبداع الخفى للعلم - تأكيد عميق وكامل يتعدى أى توازى فى تجربة يوروبا. وقد أتت العقوبة فيما بعد عندما، وكمكافأة واعتراف بقيادته للمقدسات ، انضم البشر والآلهة ليقدموا له تاجًا. وفى البداية رفض ولكن فيما بعد وافق على عرش Ire . وفى المعركة الأولى فإن نفس الطاقات الشيطانية قد نشطت ولكن هذا لم يكن رحم العالم ، ولا ملعب الوحوش الكونية، ولا كان فى الإمكان رؤية الانقسامات بين الإنسان والإنسان، وبينى وبينك من قبل بطل الهاوية الانتقالية. وبالمثل وقع العدو والرعايا حتى ترك أوجان بمفرده ، الباقى الوحيد على قيد الحياة من ضيق الانفصال البشرى. وتعتبر المعركة رمزًا للإدراك المتأخر التراجيدى والذى يشترك فيه الإله والإنسان.. وفى أسرار أوجان فإن هذه الدراما هى "عاطفة" من نوع مختلف، تعويذة شعائرية للطاقات الشيطانية. وليس هناك أى سمو ليس

حتى فى نهاية التطهير ، لا شئ مثل السمو الرائع لأوباتالا بعد افتدائه ، بل فقط انهاك عالمى على الرف الصخرى لأكتاف برومثى، آسف عميق فى التغنى بتراجع الإله.

وعندما ندرك ، ونعود إلى معادلة هيلين ، فإن جوهر أوجان المتصل بديونسيس وأبوللو وبرومثى ، عنصر الكبرياء ينظر إليه كشئ فطرى لوجوده التراجيدى، ويتطلب تعريفًا بمصطلحات يوروبا، ويأخذه إلى قراره بموقف الإنسان الميتافيزيقى. ومن الكرب الشديد لديونيسيس أن التفتت الأسطورى لأصله هو الآن القضية المألوفة وعملية الإرادة هى ما ينقذ الإله المنتشى من كونه، حرفيا ، مبعثرًا مع الرياح الكونية. ويمكن التعرف على إرادة زيوس مع إرادة ديونيسيس مثلما يمكن إدراك التشتت الأول لأوريزا نلا مثل الوعى المتكرر داخل أوجان (والآلهة الأخرى) . ولأنه ممزق إلى قطع فى أيدى الجبابرة بالنسبة لأعمال الكبرياء غير الإرادية، ولادة مقدسة ، يبدأ ديونيسيس زاجروس وجودا مقدسًا بواسطة هذه التجربة من تدمير الذات الرعب الإنتقالى . حيث إنه عمل من الكبرياء ، ليس فقط تحدى هوة العبور ولكن خلط الجوهر من أجل قياس أكبر. ونحن نقترب من التشاؤم النهائى للوجود كما عبر عنه حكيم Neitzsche سيلناس : إنه عمل من الكبرياء غير المعقول الذى ولد. وهو تحدى للقوى الغيورة، أن تكون . ورد يوروبا على هذا واضح . ليس أقل من عمل الكبرياء الموت. وتتطلب دوامة العبور مكملات كبرياء كحافز لإعادة توليدها المستمر. وهذه هى الحكمة الصحيحة والفن الأساسى لأوباتالا. وكل الأعمال تأتى بعد هذه النهايات

لحالة الإنسان والإرادة المتجددة. وتحدى العبور هو الاختبار النهائى لروح الإنسان، وأوجان هو أول بطل فى الهاوية.

ويمارس إله فريجية وتوأمه أوجان إغراءً لا يقاوم. ويتوازى صولجان ديونيسيس ماديًا ووظيفيًا من خلال opa Ogun والذى يحمله مخلصو أوجان الذكور. غير أن صولجان ديونيسيس أكثر لمعانًا . وترمز عصا أوجان بشكل أكبر إلى أعماله فى ليلة العبور. وكونها عمود مرن، فهى تتوج بكتلة من المعدن الخام الذى يشد العمود فى منحنيات ويبقيه مهتزًا . ويحمله عدد من الرجال فقط يجبرون على التحرك بين المعربدين حيث إن الجهد للإبقاء على الرأس المعدنية من السقوط يجعلهم دائمًا فى حركة. وفى المدينة والقرية ، وأعلى الجبل إلى بستان أوجان ، تتقر هذه الرقصة الهواء فوق الرجال والنساء المعربدين الذين يتزينون بأوراق سعف النخيل ويحملون فروع الأشجار فى أيديهم.. ويذبح كلب كنوع من التضحية ، وكفاح كبير القساوسة ومساعديه من أجل الجثة ، والذى فى أثناءه يتم تقطيعه حرفيا من الطرف للطرف، يذكر العقل فى النهاية بتمزيق زاجروس ، ابن زيوس. وأهم ما فى الأمر هو أخوة النخيل ونبات اللبلاب. ويعتبر لغز خمر النخيل، الآتى مباشرة من الشجرة والفعال بدون أى مساعدة ، معجزة طبيعية تكسب أهمية رمزية فى ألغاز أوجان. حيث أنه كان وسيلة فى الخطأ التراجيدى للإله وعاطفته المتعاقبة. ومثل أوباتالا أيضًا، فإن الآلهة ترتكب خطأها بعد الزيادة فى الشرب. وكان أوجان مملوءًا بالنبيذ قبل معركته فى مقدمة جيش Ire . وبعد عمله الكئيب فإن ضباب النبيذ ارتفع ببطء وترك بلا

شىء إلا الحقيقة المروعة. وقد سقط أيضًا أوباتالا ، الذى يشكل الرجال ، على أبخرة النبيذ وفقدت أصابع صانعيه سيطرتها وقد شكل معوقين منهم الأعمى والمشوه. ويحرم أوباتالا التائب الخالد الخمر على عباده فى شعائره الموسمية وخارجها ، بينما أوجان وفى قبول متفاخر بالحاجة إلى خلق تحدى للممارسة الدائمة للإرادة والسيطرة يمنع بهجة الخمر. وتعتبر أوراق النخيل رمزًا لوجوده المنتشى الإرادى.

وكيف تكون روابط الإنسان الكابحة عندما يذهب ليقابل إلهة وكيف يمكن أن يدخل سريعًا إلى وجود الإله الإبداعى، أو أنه تستجيب أذنه الداخلية وعينه للحضور الزائل الذى يحرس مقر الإله ، وكيف يشارك فى العربدة النفسية للعالم عندما يحتفل بعبور هاوية اللا وجود؟ وتعتبر الشعائر المنحوتة لعبادة أوباتالا منتشية أيضًا ولكن ينقصها النشوة. إنها رقصة تحسين نحو قوى الطغيان، وليس احتفال بالإرادة اللامنتهية لروح برومثى. وواحدة انسحابية والأخرى انفجار لقوى الظلام والبهجة، انفجار للنواة الشمسية ، انفجار للنار التى هى ثمرة رحم الجبال البدائية. فلم تكن الطاقات مختلفة داخل أوجان والذى أوامره وسيطرته من خلال الإرادة قد أمنت حضوره الهوة التراجيدية. وحتى من خلال وسيلة نشوته ، يمكن رؤية إتساع الهاوية، والمخلص الحقيقى يعرف ويفهم ويخترق آلام الإله. وفى وسط الحشد المنتشى والمتأرجح حيث يوجه وجوده الشخصى ويستسلم هو إلى اتحاد البهجة ، يقابل الوجود الداخلى شفا الكارثة . ولأنه حافظ على توازنه على ارتفاع منزل أوجان الجبلى ، فإنه يمر

بهوة من التثاؤب داخله ، مطرقة مهددة من تثاؤب القوة أكثر اتساعًا لتمنع وجوده، ويتم إنقاذه فقط من خلال عبور السيل المظلم إلى ضوء الشّعر والرقص، وليس كانعكاس أو تخيل وجود ، ولكن كجوانب احتفالية بأزمة إلهه.

مارتا مورينو فيجا

الكاندومبليه وايشيو اليجوا فى الطقوس

والشعائر الكوبية البرازيلية والتى تقوم على يوروبا

إن كاندومبليه Candomblé وسانتيريا Santeria هما اثنتان من الديانات المشتقة أفريقيا والقائمة على يوروبا واللتان ظهرتا فى الأمريكتين ومازال لهما تأثير كبير على حياة أفارقة العالم الجديد. ويمكن اقتفاء أثر إعادة خلق هاتين الديانتين فى الأمريكتين إلى سكان يوروبا فى غرب أفريقيا وتأثيرهم على الجماعات العرقية والتى جلبت إلى الأمريكتين أثناء تجارة العبيد الأوروبية إلى القرن التاسع عشر. وتركز هذه المقالة على الفلسفة المقدسة وجماليات سلاليات يوروبا كما يتضح فى الممارسة المستمرة للكاندوملبيه فى البرازيل وسانتيريا فى كوبا. ويعكس استمرار هذه الديانات الأفريقية الجهد الواعى بالأسلاف الأفارقة فى الأمريكتين من أجل تزييف فلسفة مقدسة لها جذورها فى تراث الأسلاف الأفريقى.

ومما هو أساسى فى كونيات يوروبا فى غرب أفريقيا وفى الأمريكتين مفهوم أننا نعيش داخل عالمين **Orun** ، العالم الروحى و **aye** ، العالم المرئى ، والعلاقة بين هذين العالمين يتم التفاوض حولها من خلال الموهبة Eleggua ، المحتال المقدس ورسول Olorun ، الإله العظيم ، والآلهة الأخرى ، والمحتال والرسول

المقدس هو Orisá الذى يعكس التناقض الذى لابد أن يحله البشر لكى يعيشوا حياة رغدة وصحية ومتوازنة.

خلفية تاريخية

من الناحية التاريخية ، فإن الديانة هى جزء لا يتجزأ من حياة الأفارقة التقليديين فى القارة ، وقد انتقلت إلى الأمريكتين عندما أخذ الملايين من اليوروبا المستعبدين إلى البرازيل وكوبا وترينداد وهايتى وأماكن أخرى. ويصف المؤرخ الفنى لأوال ديانة يوروبا التقليدية فى غرب أفريقيا كما يلى :

> إن ديانة يوروبا التقليدية تدور حول الاعتقاد بوجود حياة بعد الموت وحول عبارة الألوهيات التى تدعى Orisá والتى تتوسط بين الكائن الأعلى (olodumare) والبشرية (eniyàn). و olodumare (مالك السماء) ينظر إليه كمصدر للوجود والمسيطر على القوة التى تحرك وتبقى على الكون.

وتوجد علاقة تعاون بين العالم الخفى orun والعالم المرئى ayé فى كونيات يوروبا. وتقبع الأرواح المقدسة و Orisá فى داخل Orun ومن هناك تتدخل فى عالم الأحياء ، aye والتوازن بين هذين العالمين هو أساسى من أجل الوجود ورفاهية من يعيشون فى عالم الأحياء.

واليوروبيون الذين أحضروا إلى الأمريكتين فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر قد ساهموا بشكل رئيسى فى إعادة بناء طريقة الحياة التقليدية للملايين

من أفارقة العالم الجديد. وكجزء من الشعائر لا يمكن الاستغناء عنه والذى كان يدفع جزية للآلهة الأفريقية كان علم الأيقونات المصاحب والتى استمر ينعكس فى الرؤية الجمالية وتعبيرات الأفارقة الإبداعية وأسلافهم. واليوربا ومعهم أسلافهم قدموا رؤية جمالية للأمريكتين والتى استدعت القوى الروحية للأرض من خلال أداء صلوات خاصة وأغنيات ورقصات وألوان ورموز وآلات. ومثل الجماعات العرقية الأخرى، فقد حمل اليوربيون معهم الإيمان بقوة أرواح الأسلاف وقوى الطبيعة والتى تحمل قوة الطاقة غير المرئية **áshe**. إن قوة الكلمة ، الطاقة المتولدة من خلاله أنواع الفن المقدس، كان لها قوة إثارة هذه القوة المقدسة المراوغة. ويتم توزيع **ashé** من خلال تسلسل هرمى معقد من الأرواح والأسلاف والتى تؤثر فى حياة البشرية. وطبقًا لمؤرخ الفن الأفريقى تومسون ، فإن الأرواح والألوهيات هى رسل Olorun.

إن ديانة يوروبا ، عبادة الأرواح المختلفة تحت الإله ، تقدم أفقا لا محدودًا من الوجود الأخلاقى النشط ، الكريم ومع ذلك مروِّع . إنها رسل وتجسيد لـ ashé ، الأمر الروحى ، القوة التى تجعل الأشياء تقع، ضوء الإله القادر والذى فى متناول الرجال والسيدات. والمعبود الأعلى الإله العظيم يتم استدعائه فى olorun يوروبا، سيد السموات . و olorun ليس ذكرًا أو انثى ولكن قوة فعالة. بمعنى آخر، فهو الجوهر الأعلى لـ ashé (تومسون : ٥).

– وقد نشر الـ Orisá ، وسطاء Olodumare قوتهم الـ **ashé** من خلال قوى الطبيعة والتى تتضمن البشر. ومن خلال نظام تقديس Ifa يحدد العرافون نموذج Orisá فى زبائنهم ويفسرون الأقدار الشخصية ويحلون المشكلات.

اليوروبيون فى العالم الجديد

من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر توزع أكثر من ١٢ مليون من عبيد غرب أفريقيا فى الأمريكتين. وشعب غرب أفريقيا الناطق باليوروبا كان أحد الجماعات العرقية الرئيسية والذى ترك أثرًا لا يمحى على الأمريكتين. ويرجع اليوربيون أصلهم إلى مدينة ILL Ife المقدسة ، والتى تقع اليوم فى نيجيريا. وطبقًا للاكتشافات الأثرية فى هذه المدينة القديمة وفى مدينة oyo فإنه من المحتمل أن يعود تاريخ اليوروبيون إلى عام ٨٠٠ – ١٠٠٠ بعد الميلاد.

> كانت هاتان فقط مدينتان ذات ولايات متعددة ومعقدة برأسها حكام مقدسون (رجالا ونساءًا) ومجالس من كبار السن. وسلالة الملوك الحاكمة ، على سبيل المثال ، كان ينظر إليهم من جانب اليوروبا كمكان لأصل الحياة نفسها والحضارة البشرية، وتبقى على حالها إلى الآن.

إن تأثير ملايين اليوروبيون الذين عاشو بعد المرور الأوسط يتذبذب فى مجتمعات سلالاتهم فى كوبا والبرازيل وهاييتى وترينداد من بين أماكن أخرى. ويفسر لاوال تأثيرهم كما يلى.

على سبيل المثال فإن ألوهيات يوروبا (orisá) تشكل القوة الدافعة وراء الديانات الجديدة المعروفة بـ كاندومبليه وماكومبا فى البرازيل، سانجو فى ترينداد وتوباجو ، جراندا وباريا دوس، كيل فى سانت لوسيكا ، وسانيريا فى كوبا وفنزويلا والولايات المتحدة ، ودول أخرى.

ويتضح تأثير يوروبا أيضا فى الظواهر الأفريقية من العالم الجديد الآخر مثل Voodoo هايتى و Orisa Voodoo فى Oyoutunji بساوث كارولينا. (لاوال :٣).

إن فلسفة وألوهيات اليوروبيون قد أعيد خلقها وتحولت فى العالم الجديد ولكنها أبقت على المبادىء الثقافية الأفريقية الأساسية. ومثل الجماعات العرقية الأخرى ، فإن اليوروبيون قد طوروا وسائل إبداعية لحماية معتقداتهم التقليدية ضد الهجوم المسيحى للكنيسة الكاثوليكية . ويصف ميرفى طريقة الاستعباد فى كوبا :

لقد أحضر الأسبان الأفارقة ليس فقط فى طريقة العمل ولكن أيضًا فى طريقة الحياة. ومن أجل تبرير المعاناة الرهيبة لحياة العبيد، أصر القانون الأسبانى على تعميد العبيد ككاثوليك رومان وكشرط لدخولهم الشرعى إلى جزر الانديز . وقد جادل القانونيون

الأسبان بأن حياة العبودية كانت ثمنًا بسيطًا فى مقابل فرصة الحياة الخالدة مع المسيح. وقد أكدت المراسيم الملكية تكرارًا على ضرورة تعميد وتلقين العبيد الأفارقة. (ميرفى : ٢٧).

وقد فرض البرتغاليون أيضًا دياناتهم على الأفارقة الذين أخذوهم إلى البرازيل. ويلاحظ فيرجر بأن معظم سفن العبيد كانت تحمل اسم قديسين كاثوليك فى محاولة لتبرير بعثتهم المروعة : "إن سفن النخاسة والتى أخذت أشكالاً مختلفة من عقيدة التوحيد ، اهتمت جدًا بإنقاذ أرواح الأفارقة، والتى كانت منغمسة فى كآبة الوثنية . وفى باهيا فإن كل قديسى السماء حثوا على المساعدة فى هذا النشاط "المحترم" : حماة سفن النخاسة ، سفنهم والتجارة التى كانت تحملها" (فيرجر : ٢٣٥).

وقد سعى الأفارقة فى الدياسبورة إلى تحسين معاناتهم من خلال ممارسة دياناتهم التقليدية. وكما يقول رابوتو :

كانت آلهة أفريقيا تحمل فى ذكريات الأفارقة المستعبدين عبر الأطلنطى . وللتأكد ، فقد مروا بتغيرات بحرية. وقد ضعفت المراسم الطقوسية الأفريقية والشعائر الموصوفة والأساطير التقليدية ولغات العبادة واستبدلت وتغيرت أو ضاعت. وما زال الكثير باقيًا وخاصة فى أمريكا اللاتينية فقد ظلت الآلهة تعيش فى معتقدات وشعائر سلالات العبيد . و**الكاندومبليه** فى البرازيل ، و**سانتيريا** فى

كـوبا وسـانجـو فى ترينداد وفـودو فى هايتى ، جـمـيـعـهـا تشـهـد على حيـوية واستمرارية وجهات النظر الدينية الأفريقية (رابوتو : ١٦).

وعلى الرغم من أنه كـانت هنـاك تحـولات فـمن المهم مـلاحظة أنه فى كـوبا والبرازيل فإن عزلة الأفـارقة العبيد قد ساعدت فى الإبقاء على شكل قديم من أشكال لغة اليوروبا وحتى المحافظة على عبادة الألوهيات والتى لم تعد موجودة فى أفريقيا. وفى ثلاثة مؤتمرات يوروبية عالمية ، أدركت كمدير تنفيذى للمركز الثقافى الكاريبى ، أنه كان من الواضح أن ممارسات مقدسة محددة قد عاشت فى مجتمعات يوروبا فى الدياسبورة . وعبادة الوهيات مثل Ochosi (الصياد) و Buruku (المياه والبحيرات الراكدة) ، و Oshunare (قوس قزح - الشيطان) هى أكثر شيوعًا فى الأمريكتين منه فى غرب أفريقيا.

المقاومة الثقافية : كاندومبليه وسانتيريا

إن كـوبا والبـرازيل هـمـا اثنتـان من أمـاكن عـديدة حيث يـعاد خلق السـلالات الأفريقية وتغير ممارساتها الدينية الأفريقية فى جهد حثيث للتغلب على الظالمين الاستعماريين ويقاومون محاولات الإلغاء الثقافى. وبعد أن طوروا أنظمة واضحة من المقاومة ، فإن الأفارقة وسلالاتهم قد كيفوا معتقداتهم السلفية فى العالم الجديد، مستخدمين غالبا ديانة مستعمريهم لحماية الآلهة الأفريقية . ويكتب تومسون :

خاصة فى كوبا والبرازيل ، فقد تم إدخال يوروبا العالم الجديد إلى طائفة القديسين الكاثوليك الرومان واكتسبوا صفاتهم المميزة وفهموا سلسلة التوازنات التى تربط بين الشخصيات والقوى المسيحية وقوى المعبودات القديمة. وهكذا فقد سوى بين ألوهية مرض الجدرى ، فى بعض الأماكن ، مع القديس لازاريس بسبب جروح الأخير الموضحة فى صورة حجرية ملونة. وهكذا فقد سوى أحيانًا بين مريم العذراء والجانب المهذب الحلو لآلهة النهر متعددة الوجوه أوشان. وهكذا فإن شانجو آلهة رعد يوروبا فى كوبا كان غالبًا مساويًا للقديس باربارا، والذى قتل البرق قاتليه من خلال الإله (تومسون : ١٨).

وقد طور اليوروبيون المستعبدون فى كوبا والبرازيل طرقًا مشابهة لحراسة orisá ، وقد أخفوا هويات هذه الآلهة خلف صور القديسين الكاثوليك. وكانت orisá شانجو فى البرازيل مختفية وراء صورة القديس جيروم (آلهة البحر وأم orisá) والذى تم التعرف عليه مع سيدة المفهوم؛ وتم اخفاء Oshalá فى البرازيل من قبل المسيح المصلوب وفى كوبا نفس الإله أوباتالا تمت حمايته من قبل لاس مرسيدس.

ويقدم فيرجر مثالاً عن ممارسة المقاومة الثقافية فى البرازيل :

من المؤكد أن القديسين فى السماء الكاثوليكية قد ساعدوا العبيد فى خداع وتضليل أسيادهم بالنسبة لطبيعة الرقصات التى منح

السود تفويضًا بأدائها فى أيام الأحد ، عندما تجمعوا مرة أخرى فى **batuques** طبقًا لأصول شعوبهم. وبعدأن شاهدوا عبيدهم يرقصون وفقًا لعاداتهم ويغنون بلغاتهم، فإن الأسياد اعتقدوا أن هذا ليس شيئًا أكثر من كونه سود يشعرون بالحنين للماضى. ولم يكن لدى الأسياد بالفعل أى فكرة بأن ما كان يغنى أثناء تلك الاجتماعات كانت صلوات وشكر للآلهة Orisha ، Voduns ، و Indissis . وعندما أجبروا على تفسير معنى أغنياتهم ، أعلن العبيد أنهم كانوا يمدحون قديسين السماء بلغاتهم. وبالفعل فقد كانوا يستحثون مساعدة وحماية آلهتم الخاصة (فيرجر : ٢٣٦).

إن استخدام ألوان محددة فى Orisa خلال الاحتفالات غالبًا ما كان يشير إلى الآخرين عندما كانت الثورات على وشك الحدوث. وكان اللون الأحمر يشير إلى لون المحارب Shango واللون الأخضر إلى المحارب Ogun .

وكان غالبًا ما يساء فهم العملية الإبداعية لاستخدام الصور الكاثوليكية فى إخفاء Orisa والآلهة الأفريقية الأخرى، مثل العلماء الأوربيون على أنها توفيق بين معتقدات دينية متعارضة. وفى كوبا ، أطلق الأوروبيون اسم سانتيريا على ديانة اليوروبيين فقد كانوا يعتقدون خطأ آن اليوروبيين كانوا يشهدون الطقوس الكاثوليكية بطريقتهم الخاصة ولا يستخدمون المسيحية كقناع لحماية الآلهة الأفريقية.

وتحت عباءة الكنيسة الكاثوليكية طور الأفريقيون وسلالاتهم أيضًا جمعيات مساعدة ومنظمات أخوة وجمعيات راهبات، وأطلقوا عليها Cabildos في كوبا و irmandades في البرازيل والتي مكنتهم من إعادة تشكيل الممارسات الأفريقية مع علم الأيقونات الجمالي الأساسي في عبادة Orisá . وبدون انتهاك مقدسات Orisá ، اختار الأفارقة صورًا كاثوليكية ذكرتهم بألوان ومبادىء آلهتهم المقدسة. ويخفي اللباس الأبيض للقديس الكاثوليكي لاس مرسيدس صورة أوباتالا، إله الخلق في كوبا، بينما المسيح مصلوبًا والذي لونه أبيض أيضًا استخدم لإخفاء نفس الألوهية ، والذي أطلق عليه Oxala في البرازيل ، كما ذكرنا سالفا.

تطور الرؤية الثقافية الجمالية الشائعة

لقد وفرت الأكثرية من الشعوب المتحدثة باليوروبا في البرازيل وكوبا تجانسًا ثقافيًا وسيطرة ، طبقًا للعلماء ميرفي وبارتيف ، والتي غذت Orisás في مواقعهم الجغرافية الجديدة. ومشيرا إلى قول القنصل الفرنسي في ١٨٤٨ ، يبرز ميرفي أثر الـ Nagos في باهيا ، ويعيد تسمية اليوروبيون في الأمريكتين : "إن الـ Nagos والذين يشكلون تقريبًا تسعة أعشار العبيد في باهيا يمكن التعرف عليهم من خلال ثلاث علامات من الوشم على كل خد. وجميعهم تقريبًا يقيمون في أونيم (لاجوس) أو بورتو توفو" (ميرفي : ٤٥). وقد ساهم اليوروبيون في باهيا بأكبر التأثيرات الثقافية في اعادة تأسيس نظامهم الإيماني التقليدي. ويلاحظ بارنيت موقفًا متشابهًا : "إن هؤلاء الذين من صحاري غرب أفريقيا

المجاورة ، وخاصة اليورويبيون ، كان لهم أكبر التأثيرات فى عملية الإندماج فى الأنظمة الدينية الثقافية الكوبية، ونجحوا بسرعة فى التمسك بالثقافات الأفريقية الأخرى الموجودة هنا من قبل وصولهم بوقت طويل" (بارنيت : ٧٩).

وتقديم اليوربيون المتأخر إلى الأمريكتين ، والذى صاحبه تحرير متأخر للأفارقة فى البرازيل (٨٨٨) وكوبا (١٨٨٠) قد أثر أيضًا فى تزييف ديانة يوروبا فى العالم الجديد. وقد أشعلوا من جديد وعززوا فلسفة اليوروبيون المقدسة من خلال عباءة القوى متعددة الوجوه لـ Orisá ، حاملوا **áshe**. وقد أثروا أيضًا فى تطور أشكال الفن الأفريقى فى العالم الجديد. وبعبارة طومسون" منذ تجارة العبيد عبر الأطلنطى ، فإن الأسس التنظيمية الأفريقية القديمة للأغنية والرقص قد عبرت البحار من العالم القديم إلى العالم الجديد. وهناك أخذت شكلاً جديدًا، وامتزجت مع بعضها البعض ومع العالم الجديد أو أساليب الغناء والرقص الأوروبية".

إن أشكال فن اليوروبا التى ما زالت باقية تأتى من تقاليد الغناء والرقص والموسيقى والموجودة فى الثقافات الأوروبية الغربية. وقد استخدم العبيد من غرب أفريقيا هذه الأشكال لاستدعاء روح الأسلاف من خلال أبيات شعرية وأغنيات ورقصات استعراضية وموسيقى تهدف إلى اغواء الـ Orisá بالنزول إلى الأرض، وتعمل الألوان والرموز والأضرحة ومجموعة الممارسين كأوعية مقدسة لقوة الطاقة المقدسة ashé ، والخاصة بـ Orisás . ويؤكد لاوال على أنه "غالبًا ما

تجمع الفنون البصرية بين الشعر والموسيقى والرقص من أجل خلق مناخ صحى -
للعبادة" (لاوال : ٧). ويلاحظ عالم الأنثرلولوجيا ومصمم الرقصات والراقص بريموس أنه "لكى نفهم الرقص الأفريقى بشكل صحيح فإن على المرء أن يكون لديه بعض المعرفة بالديانات الأفريقية، حيث إنه فى نشوة التجربة الدينية، يصبح الراقص شكلاً من أشكال الآلهة ويحرر الجسد نفسه من الحدود التركيبية وتتحرك السيقان والأجساد والأذرع والرؤوس فى طباق ممكن على ما يبدو" (فيجا : ١٦١) . وفنانون مثل جيلسبى ودانهام وهيرستون وبريموس بوزو وجريللو ، وآخرون قد استخدموا هذه العلاقات المتداخلة فى اعادة تعريف التجربة الإبداعية اليوروبية فى الديسبورة الأفريقية. والمؤرخة أروستيجوى تصف تأثير الشعب المتحدث باليوروبا فى كوبا كما يأتى :

بسبب تأثيرها فإن الجماعات العرقية اليوروبية المختلفة كانت الأهم ، والتى تضمنت الـ ايجواروو Ekiti ، و iesa و Ebga و Fon و Oyó .... واحدى هذه القبائل كانت الـ Ulkuni ، والتى سجل وجودها فى ١٧٢٨ وظهرت منها كلمة Lucumi ، التى انطبقت على كل الجماعات العرقية المتحدثة باليوروبية والتى أحضرت إلى كوبا أثناء تجارة العبيد. (اروستيجوى : ٣، ترجمة فيجا).

إن رؤية الفن كجزء من الحياة المقدسة يعتبر أساسيًا فى التعبير الإبداعى للأفارقة فى الديسبورة، ويقدم مفهوم اليوروبا عن الجمال رؤية عن الصيغة

الإبداعية التى صهرت عمل الفنانين التقليديين وسلالاتهم المعاصرة. "إن الفن يبدو كبيرًا فى الديانة والحياة اليوروبية ليس فقط بسبب تأثيره فى العملية الوجودية ، ولكن أيضًا لأنه يولد جمالا. ويعتبر الـ Ewa (الجمال) صفة لما هو شكل جيد محفزًا على تجربة ممتعة" (لاوال : ١٠) . ويشرح لاوال بأن الجمال له جانبان ، أحدهما خارجى والآخر داخلى. والـ Iwa أو الجمال الداخلى يحدد فى النهاية جمال الشخص. ومفهوم اليوروبا عن الفهم هو حليف للمفهوم الأوروبى الغربى Fin de - siede عن "الفن من أجل الفن" وبدلاً من ذلك يربط بين التعبير الإبداعى والطاقة الروحانية الجاذبة ويقوى شخصية الفنانين والمشاهد / المشارك.

علم كونيات يوروبا فى الأمريكتين

فى كل من البرازيل وكوبا استمرت المجتمعات القائمة على اليوروبا الأفريقية التقليدية فى التعايش داخل تراث كونى ينظر إلى خلقها فى المدينة القديمة المقدسة من حياة Ile. وتسعى كونيات يوروبا فى أفريقيا والأمريكتين وراء توازن بين **Orun** وجود الروح، و **aye** عالم الأحياء ، من خلال أداء شعائر تتضمن صلوات وموسيقى وأغنيات ورقص. والتفاعل الايجابى بين كلا القطبين يؤكد للأحياء أن الأرواح و Orisá قد قبلوا شعائرهم وتضحياتهم ، مؤكدين لهم انسيابًا ثابتًا من المؤثرات الايجابية لـ ashé المقدسة.

ومجئ هذين العالمين مع بعضهما يمثله قصعتان من القرع مثبتان بشكل - محكم. ويرمز إليه أيضًا من خلال قساوسة Ifá على اللوحة المقدسة المستديرة، Open Ifa ، عندما يرسمون خطا وسطا، orita meta ، على البطاطا المقدسة والمعدة بشكل خاص، مغطية سطح اللوحة. والخطوط المتقاطعة المرسومة بواسطة العرافين من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب تفتح خطوطًا من الاتصال بين كلا العالمين. ويصف العلماء دريوال وبيمبيرتون الثالث وأبيدون كيف يجهز العرافون الأفارقة لوحاتهم الدينية:

إن هذه الخطوط دائمًا ما يرسمها قساوسة يوروبيون فى مطلع النبوؤة من أجل "فتح" قنوات اتصال قبل البدء فى الكشف عن القوى العاملة ومن أجل تفسير أهميتها للفرد الخاص والعائلة والجماعة أو المجتمع. وهكذا فإن وجهة النظر العالمية اليوروبية هى دائرة ذات خطوط متقاطعة.

ومثل هذه الصورة لها أيضًا تضمينات مؤقته منذ رؤية يوروبا للماضى على أنه قريب وأساسى كنموذج للحاضر. ويعتقدون أن الأشخاص يعيشون ويرحلون ويولدون ثانية وأن كل فرد يأتى إما من الآلهة أو أحد الأسلاف من جانب الأم أو الأب. وبالإضافة إلى هذا، فإن الشعائر تعتبر مؤثرة فقط عندما تؤدى بانتظام طبقًا لتقاليد

الماضى ويعاد تقديمها بشكل مبدع لتناسب الحاضر. (دريوال ، بيمبيرتون وأبيدون : ١٤).

وتستمر رؤية العالم هذه فى مجتمعات يوروبا التقليدية فى البرازيل وكوبا كما تفعل حفلات الأسلاف و Orisás والتى تتدخل لصالح الأحياء. ويتنبأ أيضًا قساوسة Ifá بـ Opan Ifa ، واللوحات الدينية ، مقسمين السطح بطريقة مشابهة. والمؤرخ بارنيت يصف الدور الرئيسى للعراف فى كوبا :

لكن الحاكم الحقيقى فى سانتيريا ، بسبب وظيفته كعراف هو الـ babalao، مالك الصفات الممنوحة من قبل Orula إله النبوءة ، من أجل القيام بشعائر النبوءة عن طريق استخدام tablero of Ifa (اللوحة الدينية) سلسلة من الأشكال المرسومة على نشارة خشب خاصة تتماشى مع تمثيل **Opele** أو **Okuele** (السلسلة الدينية) . وقد أدخل الـ babalaos نظام نبوءة Ifa بمجرد ما ترسخت سانتيريا فى كوبا ، وعلى هذا الأساس فإن وسائل النبوءة الأخرى مثل dilloggun والمشابهة فى التعقيد والثراء لـ tablero Ifa قد تم تقديمها .... والنبوءة هى محور سانتيريا. ويحكم حفلات بدء Lucumi رأى الآلهة ، والتى تقرر ، من خلال tablero de Ifa إذا ما كان على الشخص أن يستقبل أولاً يستقبل aché أو النغمة الإلهية ، والتى سوف تخوله أو تخولها من السير فى طريق متعلق بالطقوس الدينية والذى يميز سانتيريا (بارنيت : ٨٤).

وفى البرازيل يؤدى العرافون نفس الوظيفة التى يؤدونها فى أفريقيا مستخدمين جوز النخيل والسلاسل الدينية و Oplé Ifa أو ستة عشرة ودعة لكى يحددون مشكلات زبائنهم ويتبئون بمستقبلهم.

نظام Orisás الهرمى

طبقًا للأسطورة اليوروبية فإن البشر يختارون الـ Ori الذى يخصهم ، حارسهم Orisa ، فى السماء قبل أن يولدوا . ويحدد Ori مصير الشخص على الأرض ، ولكن بمجرد الولادة ينسى الناس اختيارهم الذى قاموا به فى السماء. ومن خلال نبؤة Ifa أصبح الناس يدركون مصائرهم.

وطبقًا للمؤرخ بيرت فإن Olorun ، المعبود اليوروبى الأعلى (والذى يدعى Olodumare أو Olofi فى كوبا) هو إله بعيد يعبد فقط من خلال الوسطاء.

> لا أحد يعبد Olorun مباشرة فهو إله بعيد يجعل رغباته معلنة ويقبل ما يقدم إليه فقط من خلال الآلهة الأقل بنفس الطريقة التى يتصرف بها الملك ولابد أن يكون الاقتراب منه من خلال الرؤساء والمسئولين التابعين له.
>
> ويعطى Olorun نفسه كل شخص مصيره والذى لا يستطيع الهروب منه. وقبل الولادة فإن روح الشخص تركع أمام Olorum وتختار

مصيره بموافقته. ولكى يجلب لنفسه ثروة جيدة فإن الشخص يقدم الطعام والخمر لرئيسه ، وهذا رمز لمصيره الشخصى. (بيرت :٦).

لقد عبد يوروبيون غرب أفريقيا مئات الآلهة ، بعضها معروف فى الأقليم ، والبعض الآخر قاصر على قرية معينة. وفى الأمريكتين فإن تداخل الجماعات العرقية المختلفة فى غرب أفريقيا ، مع آلهتهم المختلفة أدى إلى أنظمة عبادة ليوروبا خاصة بالعالم الجديد. والديانات التى ظهرت بشكل عام قد عكست سيطرة جماعة عرقية معينة، على الرغم من وجود اسهامات لجماعات ثقافية أخرى. ففى كوبا على سبيل المثال ، كان الـ Voodoo تنوعًا فى الممارسة اليوروبية لسانتيريا ، وكما يشرح جان "تكرم سانتيريا الأوريشا، ويطلق على الحفلة güemilere ، وهى كلمة تحتوى على الكلمة اليوروبية ité - ere "منزل الصور" . و"منزل الصور" يطلق عليه أيضًا iléocha اختصار لـ "Ile Orisha" ، منزل أوريشا" (جان : ٦٢) . والوهيات يوروبا ليست كائنات غامضة ، بالمعنى الغربى للكلمة، سواء كانت تعبد فى غرب أفريقيا أو الأمريكتين وحسب كلمات جان فإن الألوهية هى "حاضرة ماديًا أثناء القيام بالعبادة – أو بطريقة أفضل فهى توجد من خلال جماعة المصلين أثناء القيام بالعبادة. وهذا يحدث فى العبادات الأفريقية ، فى فودو هايتى وسانتيريا كوبا وماكومبا البرازيل وفى كنائس الزنوج بالولايات المتحدة" (جان : ٢١٩).

عبادة أوريسا، كاندومبليه وسانتيريا

فى البرازيل وكوبا طورت المجتمعات اليوروبية نظامًا هرميًا لـ Orisás يعكس رؤية مشتركة . والجدول رقم ١ يقدم عينة من Orisás المتعددة لعبور الأطلنطى ، وهى تجلب معها الشعائر المتقنة والموسيقى المقدسة والأغنية والرقص والتى استدعت قوة **ashé** إلى الأرض.

ولقد استمرت الرؤية الجمالية اليوروبية فى التأثير على عمل فنانى أفريقيا الجدد فى العالم الجديد، بما فيهم الفنان الكوبى الأفرو آسيوى لام والكاتب البرازيلى أمادو، وموسيقار الجاز الأمريكى الأفريقى جليسبى . وتعاون جليسبى مع الطبال الكوبى والأفريقى بوظو يظهر تأثير إيقاعات الطبلة السانتيرية. وقد أثرت جماليات يوروبا أيضًا فى الكاتب الأمريكى الأفريقى نيل . وفى **بعض الانعكاسات على جماليات السود**، طور نيل خريطة تتبع أثر استمرار جماليات السود من خلال علم الأساطير المقارن، والعروض الرسمية ، وذاكرة الجنس ، والممر الأوسط ، ونغمة الإله الحزينة كمعنى وذاكرة ، والتحول والتوليف وحركة فنون السود / جماليات فنون السود (نيل : ١٣).

المحتال والرسول المقدس

- إن أحد أهم الـ Orisás التى عاشت فى ديانات العالم الجديد هو الرسول المحتال فى غرب أفريقيا ايشو اليجبا . وكما هو الحال مع الـ Orisás الأخرى تختلف حروف اسمه ، ولكن القوة التى يستخدمها تبقى هى نفسها فى

لأمريكتين . وفى غرب أفريقيا فإن ايشو اليجبا هو الرسول المقدس لـ Orisás والذى يوجد aye ، عالم الأحياء مع Orun العالم المقدس الخفى.

جدول رقم ١ Orisás

المعتقد الأساسى	أفريقيا	البرازيل	كوبا	اللون
الإله الأعلى	أولويان	الوران	الودومير	أبيض
الخلق	أوباتالا	اوكسزالا	أوباتالا	أبيض
البحر	يموچا	المانچا	يمايا	أزرق وأبيض
الرعد	شانجو	شانجو	شانجو	أحمر وأبيض
رسول / محتال	اليجبا	اكزو	اليجوا	أسود وأحمر
الحديد	أوجان	أوجام	أوجان	أخضر أزرق غامق وأخضر أخضر وأسود
صياد	أوشوزى	أوكسوزى	اكوس	بنفسجى أزرق تراكوازى
مياه حلوة	أوشان	أوكسان	أوشان	أصفر ذهبى مياه حلوة
المعرفة	أورانميلا	أورانميلا	أورولا	أخضر وأصفر

إن ايشو / اليجبا ، الرسول المقدس، والمسهل والمحول يتوسط بين تفاعلات القوى الروحية والبشر. وهو يتدخل لصالح البشر فى توسلاتهم إلى الكائنات الروحية، إذا ما عومل وكرم بشكل مناسب ولكنه يحرف الرسائل وبسبب الفوضى إذا ما غضب. وحيث إن ايشو يعتبر أساسيًا فى علاقات الشعوب الإيجابية مع أصولها وتفاعلاتها المقدسة ، فإن كل فرد لديه ايشيو يساعد فى التفسيرات والأعمال فى مواقف محددة. (دريوال، بيمبيرتون ، أبيدون : ٢٩).

وفى باهيا بالبرازيل فإن الرسول المقدس ايشيو هو أوريزا مهم فى حفلات الكاندومبليه. وطبقًا لفيرچر ، فإن صفات ايشيو المرنة يستحيل وصفها تمامًا.

إن إيشيو هو اوريشا يتمتع بجوانب متعددة ومتناقضة ، والذى يجعل من الصعب وصفه وتستمع هذه الإلوهية بإثارة النزاعات وأيضًا بتسبب الحوادث والمصائب، عامة وخاصة .... وإذا ما عومل جيدًا فسوف يستجيب جيدًا ، مبينًا نفسه كمساعد. وإذا ما نسى الناس أن يعطوه تضحيات وقرابين ، فيمكنهم أن يتوقعوا كل أنواع المصائب. وهكذا يكشف ايشيو عن نفسه كأكثر الـ Orishás انسانية ، وليس سيئًا تمامًا ولا خير تمامًا. (فيرچر : ٢٤٥).

وكما هو الحال فى أفريقيا والبرازيل فإن يوروبيى كوبا هم اتباع متحمسون لأوريزا المحتال والرسول المقدس :

> إن كل حفلات Lncnmi تبدأ بتعويذة ، إما بأغنية أو من خلال ثلاث خبطات على السطح ، لطلب الإذن منه حتى يبدأ الممارسون . وكان اليجوا دائمًا ما يتمتع بمكانة مميزة. وكونه حاكم الطرق فى العبادة فهو يفتح أو يغلق الطرق ، ويشير إلى مفترق الطرق وهو سيد المستقبل. ولابد للمرء من التشاور معه فيما يتعلق بأى خطوة يخطط لها فى الحياة، خاصة إذا ما تضمنت السفر أو المبادرة. وإذا كان هناك أى قربان لسانتو ، فهو لابد أن يخدم أولا سواء كان القربان مالا أو طعامًا. وهو أيضًا السعادة والبهجة. وهو مغرم باللعب مع المؤمنين ولكن فى نفس الوقت يمكن أن يكون قاضيًا عنيدًا ينزل أقصى العقاب بهؤلاء الذين يفشلون فى الوفاء بأوامره ! (بارنيت : ٨٨).

وبوجه عام حيث ينظر إليه كأوريزا شاب، فإن الذكاء المقدس الذى يمتلكه غالبًا ما يساء فهمه بسبب احتياله. ويمكن فهمه بشكل أفضل من خلال الأساطير المتعددة، patakis ، والتى تتلى على الزبائن أثناء جلسات النبوءة. وتوضح إحدى أكثر الأساطير الكوبية شعبية كيف علم اليجوا قرية متمردة أن تحترمه. وطبقًا للأسطورة ، كان اليجوا مزعجًا لأن القرويين لم يكرموه، ولذا

قرر أن يقلب حياتهم رأسا على عقب حتى يعلمهم درسًا. وكل شىء كان صحيحًا جعله عكس ذلك. فقد جفف الآبار وملأها بالرمال. وروض الحيوانات المفترسة. وعندما أكمل شروره رحل.

ولقد تسببت تصرفات اليجوا فى ارتباك هائل فى القرية. فلم يستطيع القرويون أن يوقدوا النيران من أجل طهو طعامهم. ولم يكن لديهم أى ماء يشربون وأصبحت مزارعهم جرداء وجافة. وقد خرج القرويون يبحثون عن اليجوا فى نفس الطريق الذى أخذه. وكانوا يعرفون أنه بمقدورهم العثور عليه لأنه كان يرتدى ملابس سوداء. وفى الحقيقة فإنه كان يرتدى ألوانه الشعائرية التقليدية - الأحمر المخفى على جانب والأسود على جانب.

وبينما كان مستمرًا فى المشى ، طرأ تغير على قلبه. فقد قرر العودة إلى القرية واعطاء القرويين الفرصة للندم على سلوكهم غير المحترم وأن يكرموه بطريقة مناسبة. ولكن عندما رأى أنهم فى حالة غضب شديد قرر أن يحتال عليهم لكى يعلمهم درسًا. وقد سأله أحد القرويين الذى لا حظ أنه يرتدى ملابس حمراء اللون، إذا ما كان قد شاهد رجلا يرتدى ملابس سوداء ، فهز اليجوا رأسه بالنفى وقال "لا لم أشاهد هذا الرجل" ولذا استمر القرويون فى السير على الطريق بحثا عن اليجوا ، بينما عاد اليجوا إلى المدينة وجلس ينتظر. وكان يعلم أنه بعد البحث دون جدوى ، سوف يعود القرويون إلى المدينة وقلبهم قد تغير. وبالطبع كان محقًا . فقد عاد القرويون متعبين وقد أدركوا خطأ

وسائلهم . وبعد ذلك شرعوا فى الاستعداد للحفلات الشعائرية التى طلبها اليجوا، وبدوره فقد أعاد التوازن لحياتهم مرة أخرى.

وفى هذه الـ Pataki فإن اليجوا يعلمنا درسًا وهو أننا لابد أن ننظر فى كل جوانب الموقف حتى نصل إلى قرار صائب. ويذكرنا بأن ما هو واضح ليس دائمًا الإجابة الصحيحة. ويعلمنا أن هناك الكثير مما نستطيع الحصول عليه إذا ما توقفنا وفكرنا قبل أن نشكل رأينا أو نصل إلى قرار.

- وفى Pataki البرازيلية يتم استكشاف مزيد من الجانب السىء لايشيو. وطبقًا لهذه الأسطورة فإنه كان هناك ذات مرة ملك يتجاهل ملكته، ويفضل عليها أخرى . وذهب ايشيو إلى الملكة وأخبرها أن تقطع بعض الشعر من لحية الملك بالسكين الذى أعطاها لها واعدًا بأن الملك سوف يعود إلى صوابه. وبعد ذلك ذهب ايشيو إلى الملك وأخبره بأن زوجته سوف تقتله. وبعد ذلك ذهب ايشيو إلى الأمير وأخبره بأن الملك يريده أن يقود الجيش إلى الحرب فى الفجر.

وفى ذلك المساء ذهبت الملكة إلى حجرة الملك لكى تقطع بعض خصلات الشعر من لحيته. وعندما شاهدها الملك ومعها السكين، صرخ وحاول أن يبعد السكين عنها، وعندما سمع الأمير الصراخ دخل إلى حجرة الملك بجيش مستعد للمعركة. واعتقد الملك أن الأمير كان يتآمر مع الملكة فاستدعى حراسه الذين تقدموا لمحاربة الجيش . وجلس ايشيو على عارضة فى السقف مستمتعًا بالإرتباك الذى سببه.

وفي هذه الـ Pataki ، فإننا نتعلم أن السلوك السىء ينتج عنه عواقب وخيمة وأن سوء الفهم يمكن أن يكون له عواقب مميتة. و Pataki كوبية أخرى تفسر كيف أن اليجوا حصل على موقعه القوى. ويقال إن Olorun ، الإله الأعظم ، كان مريضًا جدًا ولا يقوى على مغادرة فراشه. وقد أحضرت كل الأوريزا العلاجات الطبية التى كان المأمول أنها ستشفيه ، ولكن لم يفلح أى منها. وقد طلب اليجوا من أمه يامايا أن تأخذه إلى Olorun، معتقدًا أنه ، الطفل ، يمكنه أن يشفى الإله القوى حيث فشلت الأوريزا المسنة. وقد توغل اليجوا فى الغابة وأحضر نباتات أعدها فى شراب ذى مذاق مر، وقد وعد Olorun بأنه سيشفى إذا ما شرب الخليط. وفى تذمر أخذ Olorun الدواء وشفى فى الحال. وعرفانًا بالجميل فقد أصدر Olorun مرسومًا بأن يتلقى اليجوا من ذلك اليوم وصاعدًا، أول تضحية فى كل الحفلات وأن تبدأ كل الشعائر وتنتهى بإجلال له.

وفى هذه الـ Pataki يتم تذكيرنا بأنه لابد من احترام الأطفال وأن لديهم الذكاء الذى لابد من الاعتراف به وتقديره. ويتم تذكير الكبار بأنه ليس لديهم كل الحلول.

وفى غرب أفريقيا والبرازيل وكوبا يعتبر اليجوا أيضًا حارس المنازل وبالإضافة إلى ذلك يعمل كرسول مقدس ينقل التضحيات من البشرية إلى أوريزا فى السماء. والمطلعين لابد أن يكون لديهم الرموز الوقائية المقدسة لإليجوا فى منازلهم وهو يعبد بشكل واسع فى أنظمة إيمان سانتيريا وكاندومبليه وكونه

يمتلك صفات إيجابية وسلبية فإن اليجوا يعتبر غالبًا أكثر الأوريزا انسانية . وكما يصفه بيلتون، فإن اليجوا "يمارس الأنشطة الإبداعية للإله الأعلى لكى يسبر ويعيد تشكيل النظام الاجتماعى. ومع ذلك فإن سيطرة ايشيو على السوق توحى بالعمق الحقيقى لعلاجه الاجتماعى. وهو يفعل أكثر من الربط بين القوتين الأساسيتين الكبيرتين لحياة يوروبا، المركز الذى فوق والمركز الذى تحت. وإلى حد ما فهو يشكل فى ارتباط معقد معهم جزءًا من ذلك المركز نفسه ، لكى يكشفه كمركز إنسانى تمامًا" (بيلتون :١٦١).

اجتياز الخطوط بين السماء والأرض

يشغل اليجوا النقطة الخفية حيث تلتقى السماء بالأرض. وفى هذه المساحة المرنة يقع التوازن بين الخير والشر، وبين الفكاهة والكآبة وبين الصحة والمرض وبين النظام والفوضى.

وغالبًا ما ينظر إلى سلوكيات اليجوا الغريبة على أنها شريرة ولكن هذه قراءة غير صحيحة. ويذكر المطلعون بأن هناك خيطًا رفيعًا بين الحب والكراهية وبين المتعة والألم وبين الحياة والموت. ويتحدث اليجوا إلى التوازن الرقيق المطلوب لوضع المطلعين على طريق مستتير يؤمن حياتهم ويعطيهم الصحة والرخاء. وكحارس لمفترق الطرق ، يعيش اليجوا فى النقطة التى فيها تتقارب الطرق، والذى يرمز إلى الخطوط المتقاطعة التى تربط السماء بالأرض والشرق بالغرب والشمال بالجنوب. والمعيشة عند نقطة التحول تتيح الاقتراب من الذكاء المقدس

والعلمانى من أجل الممارسين. واليجوا هو قوة النشاط التى تسمح لأورولا - بالاقتراب من معرفة الماضى والحاضر والمستقبل.

وتفسر الـ Pataki الكوبية التالية كيف تعلم أورولا فن النبؤة، ويقال إن أورولا قد استمتع بالحياة بين السماء والأرض. وكونه فى حركة مستمرة ، لم يستغرق أى وقت فى تعلم مهارة ما ولذا كان غير قادر على كسب قوته. ولأنه كان يرتدى ملابس رثة وجوعان ومكتئب، فكان يمشى بمحاذاة الطريق فى يوم ما عندما قابل اليجوا. ولأنه كان متضايقًا من حالة أخيه المحزنة، فقد عرض اليجوا أن يعلمه فن النبؤة. وقد أمر أورولا أن يعثر على ١٦ جوزة نخيل ويحضرها إليه حتى يستطيع البدء فى دروسه. وقد أخبر اليجوا أورولا بأن عليه بمدحه كل مرة يتنبأ فيها وأن يخصص جزءًا من مكاسبه لضريح اليجوا. وعرفانًا بالجميل، كان أورولا يعد دائمًا بالعمل متعاونًا مع أخيه الأصغر.

ولأنهم فهموا قوته الطائشة فى زعزعة المواقف ، يقدم العابدون فى كوبا الخمر ودخان التبغ وزيت النخيل إلى ايشيو (اليجوا) ، ويطلبون أن تبقى طرق الفرصة مفتوحة أمامهم. وهناك قرابين مشابهة لإيشيو فى البرازيل. ومن المحتمل أن أكثر الملامح غرابة للرسول المقدس المحتال فى العالم الجديد هو عدد الصفات المنسوبة إليه. ويتعرف المطلعون فى البرازيل وكوبا على واحد وعشرين نوعًا من ايشيو أو اليجوا، تتمتع كل منها بسلطة مختلفة ومع ذلك يفهم أن كل الواحد والعشرين صفة موجودة فى الوهية واحدة. إنها الصفة الاحتيالية

لإليجوا الذى هو هام جدًا بالنسبة للسلالات الأفريقية. ويعتبر اليجوا جوهر الثنائية ، ويصل إلى الجزء الداخلى جدًا من أرواحنا ويتحدى الحياد والتردد. ويصر المحتال على العيش على الحافة، دافعًا الحدود وخالقًا فرصًا جديدة بالإبقاء على توتر مستمر بين العالمين المرئى والخفى.

وسواء كان يدعى ستاجر لى أو أنانسى أو ايشيو أو اليجوا أو اليجبا ، فإن المحتال يجسد احساسًا لعوبا بالشر الذى ينفخ فى معرفته العميقة بالحقائق الداخلية. وكونه ملاحظ ومشارك فهو يرى العالم من خلال القوة المقدسة **ashé**، قوة الوجود العلمانى والروحانى. ولأنه يتلاعب بالمواقف ، فإن الرسول المقدس لـ Olorun يطلب الاستقرار ويستمتع بفرصة خلق الفوضى وعدم التوازن فى العالم.

إن ثنائية اليجوا الحادة هى مبدأ متضمن فى فلسفة الأفارقة وسلالاتهم فى الأمريكتين للأسباب التى يشرحها ڤيرچر : "إن النموذج الأصلى لايشيو شائع جدًا فى مجتمعنا ، حيث إن هناك أناسا عديدين ذوى طبيعة متناقضة خيرة وشريرة... وهناك أناس عديدون يجيدون فن الهام الثقة وبعد ذلك إساءة استخدامها. ولكن أيضًا لديهم موهبة فهم مشكلات الأخرين واعطائهم النصائح المفيدة بحماس يتوقعون معه المكافأة" ڤيرچر : ٢٤٦). وفى أمة تتسم بالمتناقضات، فإن الرسول المقدس والمحتال يستطيع أن يقلب كل شىء رأسًا على عقب وما زال يعيش فى نقطة الإلتقاء المقدسة بين العالم الروحى والعالم المرئى.

وهذه هى المساحة المقدسة التى شغلها الأفارقة فى الديسبورة لكى يقاوموا ويظلوا على قيد الحياة بعد العبودية وبعد الكارثة. وهى أيضًا المساحة التى أمدتهم بسلطة إعادة خلق نسخة من الرؤية الجمالية الأفريقية المقدسة للعالم الجديد.

فيمى يوبا

ليجبا وسياسة الميتافيزيقيا: المحتال فى دراما السود

إن المحتال فى ثقافة السود ، سواء كان ممثلا فى شكل حيوان (سلحفاة أو عنكبوت أو قرد) أو إله مثل إيسيو اليجبارا أو ليجبا فى غرب أفريقيا، كان يستخدم غالبًا لتوصيل رسالة ثقافية أو أخلاقية هامة ، متضمنة فى العمل الذى يصفه المحتال. ومن خلال الرسالة ، يصبح الفرد والأسرة أو المجتمع مدركًا أن أخطارًا معينة ومن المحتمل مميتة قد تنشب إذا لم يتم الالتفات إلى الرسالة. وتؤكد الرسالة نتيجة لذلك وتنقل إضافات ثقافية من جيل إلى جيل.

ولذا فإن تصرف المحتال يضع المحتال فى دور مهم فى ثقافة السود مع تلميحات خطيرة لمصير الفرد أو المجتمع . وهو دور يعرف المحتال بأنه أكثر من مجرد مؤد للحيل. وربما ليس هناك محتال آخر يشخص هذه الديناميكية أفضل من ايسيو اليجبارة ذو النشأة الكونية اليوروبية، إله ظلت أهميته الأولية فى العبادة لم تمس خلال عبور العبيد للأطلنطى. ولقد توصلت إلى مصطلحات فى كل مكان مع إيسيو ليس فقط كإله للمصير وساخر ولكن أيضًا فى مظاهر عالمه الجديد كعقدة ساخرة مصيرية ومفهوم فى دراما السود. وفى هذه المقالة، فإننى أسعى وراء هذا المفهوم بشكل أكبر، خاصة وفقًا للمصادر الدبلوماسية والدرامية المتضمنة فى عمل ايسيو الموضوعى والمتعلق بالتأثير فى الإدراك البشرى، والطريقة التى بها تعتبر هذه الدبلوماسية عامل مميز فى التعبير الدرامى للسود فى أفريقيا والديسبورة.

- والتفكير فى العملية الشعائرية لابد أن تستخرج القوة الكامنة الدبلوماسية الاحتيالية والدرامية لإيسيو. والعملية الشعائرية التى يعرفها سوينكا بأنها دراما الآلهة تفترض أزمة ، سواء كانت كارثة طبيعية مثل الجفاف أو حادث من صنع الإنسان مثل حادث سيارة أو تحطم طائرة. وتتنبأ الأزمة بحاجة عادة ما تتطلب شكلا ما من التضحية من أجل جلب الراحة والذى قد يكون أو لا يكون الهدف المرغوب للتضحية. ويقف ايسيو عند مفترق الطرق ، نقطة التضحية الانتقالية . وهو عنصر التغيير ولذا يعتبر أهم عنصر فى الشعائر ولابد أن يلاطف بالنوع المناسب من التضحية. ولكن ما يشكل بالضبط النوع المناسب من التضحية صعب تحديده. وتمتلىء أناشيد ايسيو المدحية بالتلميحات إلى هذه المشكلة بالتماشى مع هويته كمحتال. وعندما ينشد أتباعه فإنهم يتصلون بوجود ميتافيزيقى ، المرتبك الذى "يصعب فهم شعوذته" . فى العالم المادى . ولابد من إجبار إيسيو على الطاعة، بشروطه الخاصة، وبالإقناع الدبلوماسى الذى غالبًا ما يشير إلى تعبيراته الساخرة كما يأتى على سبيل المثال :

إيسيو ينام فى المنزل

ولكن المنزل صغير جدًا عليه

إيسيو ينام فى الفناء الأمامى

ولكن الفناء ضيق جدًا بالنسبة له

إيسيو ينام فى محارة جوزة النخلة

والآن لديه مساحة كافية لكى يتمدد براحته

أو

إنه يقذف بحجر اليوم ، ويضرب طائر الأمس

وبالإضافة إلى التعرف عليه كالساخر من التضحية الصعب ، ومثل هذه الأناشيد المدحية تؤسس أيضًا لقوته الدرامية . وحيث إن الحياة مليئة بالصراعات والتى تحتاج إلى حل وحيث أن ايسيو يجعل الحل صعبًا من خلال مرونة الاخفاء والشك ، فهو ليس محتالا فحسب، بل ناشىء ميتافيزيقى لدراما الدبلوماسية. ويظهر هذا فى مسرحية ايچيمير **سجن أوباتالا** . وهنا فإن أوباتالا إله الخلق يتمتع بصفات الصبر والتحمل التى اختبرها ايسيو خلال مراحل متعاقبة من الإذلال. فمن ناحية ، تعتبر معاناة أوباتالا عقاب على الجريمة الكونية التى ارتكبها ولذا فإن العمل الذى يصفه هو الذهاب فى رحلة ممنوعة لزيارة صديقه، شانجو هى طقوس مرورية لتلك العاطفة من المعاناة والتحمل، ومن ناحية أخرى، فإن رحلته ، وهى عمل يحتاجه لكى يكفر عن جريمته الكونية، هى عنصر التضحية للعملية الشعائرية والتى عن طريقها يقدم نفسه إلى المحتال ايسيو. والثلاث مراحل من الإذلال والتى مر بها هى ثلاث مراحل من التضحية

لإله يصعب فهم أعماله الاحتيالية المميتة ولهذا يصعب السيطرة عليها . وفي كل مرحلة يتفاعل أوباتالا بتسامح دبلوماسى ويحاول أن يسترضى ايشيو بأناشيد مدح.

ومن المهم ألا نغض النظر عن اهتمامات هذه الدراما وبالتالى اهتمامات إيسيو ككونها اسطورية ومقدسة أكثر من كونها بشرية. وتعتبر مسرحية سجن أوباتالا تمثيل أدبى لدراما أوباتالا الشعائرية ، والتى تؤدى فى المهرجان السنوى للإله. ويتجمع المخلصون فى هذه المهرجانات للاحتفال بآلهتها والأكثر أهمية لتجديد عهدها مع الإله والذى يحاولون باستمرار أن يضاهوا صفاته. وفى هذا الصدد فإن العملية الشعائرية أو الشعائر المرورية لأوباتالا هى أيضًا عاطفتهم ، وبينما يعاد سن قانون الشعائر مرة أخرى ، فإن المتصلين بالجمهور يتم تسكيرهم والاستحواذ عليهم من خلال عاطفة جوهر الإله عندهم.

وربما يمكن وصف اهتمام انسانى أكثر وضوحًا من خلال إعادة خلق العالم الجديد لشعائر أوباتالا فى مسرحية زلجام **قصة أوكزالا**. وبينما لابد أن نلتمس الأعذار لتعديل الشعائر عبر الأطنطلى فيما يتعلق بطبيعة تعاون الأساطير الأفريقية التى عاشت فى ثقافات سود العالم الجديد بالنسبة للأهداف والحالة الإنسانية التى تبدو واضحة فى إنتاج دراما سيلچام . ذلك أنه فى هذه الدراما لا يتم تمثيل عمل اكسيو بشكل مباشر كما فى **السجن**، واكتسب الإله الشخصية السطحية لقيم التعاون - فعلى سبيل المثال تعتبر حيلة ذات بعد واحد، مجرد

نكتة عملية، أكثر من هدفها العميق فى إدراك الذات. وكما يشير سوينكا فإن التمثيلية فى النهاية تجسد جوهر الآلهة خاصة أكزالا (أوباتالا) يعكس الصفات البشرية للآلهة فى **السجن**. ومع ذلك وإذا كان طبقًا لسيلجام يمثل إعادة الخلق التعاونى لديها محاولة للسلالات والعبيد الأفارقة فى العالم الجديد والبرازيل "من أجل التفكير عن عبء عنصرى" فإن الإمكانيات الإنتاجية لشعائر الممر تصبح أكثر وضوحًا حيث أن العبء الذى يكفر عنه هو عبء العبودية. وبالنسبة للسود فى العالم الجديد، فإن عاطفة اكزالا تستدعى رحلة الممر الأوسط إلى الغرب. ومن هنا فإن معاناة وتحمل أكزالا هى معاناة العبد، مع معاناة وتحمل السود خلال الاختبارات المستمرة التى فرضتها "حيل" جوهر المصير. وحقا فإن الإله الذى ينزل هذه المعاناة على أكزالا يكاد يكون مرادفًا للمستعبد الأبيض الذى انزلها بعبيده. وفى تفسير آخر لإيسيو ، إن إله القدر المحتال لابد أن يوضح الاختلاف الظاهر.

إن قوة الاحتيال عند ايسيو ، المصير ، لا تنفصل فى الحقيقة عن المخلص الإنسانى أو أى تجربة فردية. وكما قلت فى مقدمة **نماذج أصلية** فإن كل فرد يمتلك مصيره الخاص أو ايسيو ويعرف حسيًا أو ميتافيزيقيًا كتجسيد لبناء الشخصية المصيرى، وكذلك بناء الإرادة والتى جميعها تشكل مصير الفرد. ومن هنا وفى الواقع فإن مصير الإنسان أو ايسيو مع الحيل التى يستخدمونها تأتى من ذات الإنسان. وبهذا المعنى فإن كل شخص أسود بطبيعة أصوله الأفريقية

ووفقًا لمفهوم ايسيو هو مخلص لإيسيو ولديه قوة احتيال. وسوف أعود إلى هذا ولكن يمكننا التقدم من هذا مع فكرة ساليجام فى التكفير عن "العبء العنصرى".

إن الاحتيال المفروض على أكزالا من قبل ايسيو ، مثل كل الصفات المقدسة الأخرى فى المسرحية ، هى حالة جوهر، بالرغم من كونها حالة تعاون. وكجوهر فهى صفة يكفر عنها ، مثلما هو الحال مع معاناة وتحمل أكزالا . وبالنسبة لأصولها اليوروبية فإن المعاناة والتحمل لها تأثير عميق على إدراك الذات والتى لابد أن ينتقدها الناس باستمرار من أجل التحكم فى النفس. والعبودية "العبء العنصرى" والذى فى حاجة إلى التكفير عنه كان هو المصير المفروض على الأفريقى من قبل ايسيو من خلال التطلعات الاستغلالية للمستعبدين البيض. وحيث إن الأفارقة لم يكونوا يستحقون هذا، فقد كانت نكتة عملية كارثية وتصرف غامض للمصير، ولكن من خلال الرؤية المزدوجة لتصرف ايسيو الساخر والمصيرى / المميت ، فإنه من الممكن أن يكون فى التصرف هدف أكثر ايجابية. وتقدم دراما عاطفة أكزالا وسيلة تكفير، والتى تسمح بإدراك ذات المتصل / القارىء/ الجمهور لكى ينتقد جوهر المعاناة والتحمل . إن أزمة عبودية العملية الشعائرية تضفى موضوعية على الحاجة إلى الجوانب الإيجابية فى التثقيف من خلال مثال التضحية لأكزالا ، والذى اعترافه النهائى كإله يؤسس لجوهر جذور السود الثقافية.

وبالنسبة لثقافة سود العالم الجديد مثل ثقافة سيلجام أو البرازيليين ، والذين كان احتفاظهم بالثقافة الأفريقية قويًا جدًا خلال تجربة العبودية، فإن

الحاجة إلى تعاون مثمر وإيجابى للأفريقى والغربى هو شىء واقعى جدًا. ويجب ألا ننسى أن الاحتفاظ القوى قد تأثر قبل أى شىء من خلال نفاق متكيف للعبيد، وهو نفاق يشير ثقافيًا إلى صفات نفاق فى الإله المحتال ايسيو - ليجبا. ولذا تعتبر دراما سيلجام اعادة تأكيد وتعكس الحاجة إلى إعادة تقييم قيم تعاون التثقيف حيث أن لها صراعاتها الواضحة واخطارها.

وفى السحر فإن ايسيو كما يعرفه الكاتب المسرحى "الأساس للتبادل الجدلى" يتم التركيز عليه كمصير ، كلون، كجنس بشرى والذى لابد من احترام مبادئه الثقافية ككونها مشروعة فى الرابطة التعاونية للتبادل الثقافى. ونتيجة لذلك تجسد المسرحية الصراعات الاجتماعية البرازيلية لتلك الرابطة التعاونية ، والتى يطلق عليها الكاتب المسرحى مخادعة فى برازيل اليوم كما يصورها بطل المسرحية د. ايمانويل. وفى محاولته للبقاء حيا فقد كرس إيمانويل لأغراض فاسدة الرابطة التعاونية من خلال انكار وانتهاك جذوره الثقافية أولا من خلال عاشق أسود تغويه أحاسيس البيض وثانيًا من خلال علاقته مع زوجته البيضاء، والتى تنجذب إلى الجنس الأسود. وتصف هذه العلاقات صراعاته التعاونية وهو يصعد التل إلى ضريح ايسيو بواسطة الخداع الاحتيالى لمصيره. وفى هذا الضريح عليه أن يعترف بجريمة التبادل الثقافى المخادع وبعد ذلك يموت . ويعتبر موته إشارة رمزية لوعى السود حيث أن د/ ايمانويل كما يوحى الاسم ، يموت "لكى ينقذنا جميعًا". وهو يمثل الجنس الأسود بصراعاته التعاونية، التى تثيرها صراعات البقاء حيا، والتى يجب ألا يسمح لها بأن تعرض للشبهة تأكيدات ومبادىء السود الثقافية.

وعلى العكس فإن الاهتمامات الدرامية **بالسحر** ، وفقًا لوعى السود والتمثيل الرمزى لكون المرء أسودًا تستدعى إلى الذاكرة مسرحية ويلسون "چويترنر أتى وانصرف"، وفى نهاية المسرحية وعندما يدرك لوميس أخيرًا الأغنية التى كان يبحث عنها من خلال زوجته وهويته فهو يشرط نفسه رمزيًا بالسكين على صدره. وهى إشارة تأكيدية على الخلاص من هويته السوداء وتقف فى مواجهة المعتقدات الدينية الغربية لزوجته (مارثا بنتكوست). ومن هنا فإنه يصبح مثلا للسود والذين من أجل البحث عن أغنيتهم لابد من أن يجبروا من خلال إعادة تجميع ثقافى داخلى وليس من خلال تأثيرات خارجية. وهنا كما فى معظم المسرحيات الأمريكية الأخرى تختلف تمثيلات المحتال عن تلك التى فى أمريكا الجنوبية والكاريبى بسبب التجارب المختلفة للعبودية. وحيث أن ايسيو ليس حاضرًا جسديًا فإن صفاته الاحتيالية وتلاعباتها الدبلوماسية الميتافيزيقية واضحة.

ولقد لعب المصير العديد من الحيل التى تجعل العقل يجفل رعبًا على لوميس، عندما سعى إلى البقاء حيا. وهو سليل العبيد ، مزارع ، مع زوجته ، اعتنق ديانة الرجل الأبيض وأصبح حتى خادمًا فى الكنيسة ، استراتيجيته البقاء حيا والتى يعتبرها خطأ آمنة وواعدة. ولكن وجه له القدر ضربة محتال آخر من خلال تيرنر والذى دفع لوميس إلى نوع آخر من العبودية فى امبراطوريته من العصابات ، حيث أذل لوميس وحرم من حق التصويت وأصبح مخصيًا بشكل

استعارى وهكذا فإن عمل المسرحية الحالى يخاطب الحاجة للوصول إلى شروط مع هذا الانتهاك المصيرى / المميت لعمليته البشرية ، والذى يبدو للوميس كمسيحى نكته قاسية. ويعتبر بنيام ، وهو رجل يستحضر الأرواح وممثل لأصول السود، وكيل المصير الذى عن طريقه يجد لوميس آخيرًا "أغنيته" ونفسه. وعن طريق بينام وهدفه للعثور على "رجل ساطع" يصبح لوميس قادرًا على إعادة ربط ذاته بأصوله السوداء الميتافيزيقية لكى يواجه شياطين العبودية والتبادل الثقافى. وهدف بنيام والذى يوازى هدف لوميس هو دبلوماسى . وهو مشغول من خلال ارتباطات الإصابة والضياع الشعائرية التى يقوم بها يوميًا مع العالم الميتافيزيقى، من خلال التحدى المادى والتشكك فى لوميس ، عربة بينام الإفتدائيه؛ ومن خلال القوى التعويذية الروائية والتى جيمعها تذكرنا بشعائر قساوسة الوحى الأفارقة وتتفق معها. ومن خلال بينام فإن عملية مصير لوميس وهدفها فى إذكاء الوعى يسمح له أخيرًا بالعثور على "أغنيته".

وبسبب الأشكال المختلفة من العبودية التى مورست فى الأمريكتين فإن ايسيو أو ليجبا نادرًا ما يظهر فى المسرحيات الأمريكية الأفريقية فى الولايات المتحدة كما يفعل فى مسرحيات الكاريبى وجنوب أفريقيا . وتحت الظروف القاسية للعبودية والتى سادت أمريكا الشمالية وتحريم الديانات الأفريقية على أنها بربرية ووقتية وشيطانية ، أصبح ايسيو هو العبقرية الشريرة للعبد والذى لابد أن يتخلص منه بأى وسيلة ضرورية. وكما هو فى تفسير البعثات المسيحية فى

أفريقيا ، يصبح إيسيو مرادفًا للشيطان المسيحى، وهو تناقض واضح لتصويره كقديس فى أمريكا اللاتينية والكاريبى - حالة تظهر فى العبقرية الاحتيالية للسود.

وحيث إن ايسيو يعبر عن شخصية ثقافية، فمن الصعب جدًا محو تأثيره النفسى على السود. ويمكن رؤية تأثير ايسيو على استجابة الأفارقة للعبودية فى العديد من الأعمال ، من الهروب بعيدًا ، ونقل الشفرات السرية ، والتماشى مع شخصية ايسيو فى فن النفاق. والطبيعة المنافقة لايسيو قد عبر عنها فى شخصيات ذات فلكولور أمريكى أفريقى مثل القرد ذو المغزى وستاكولى وماك دادى وآخرين . وبدورها فإن هذه الشخصيات قد أعطت التعبير إلى شخصيات أكثر واقعية فى دراما السود مجسدة استراتيجيات السود فى البقاء على الحياة فى أمريكا البيضاء.

ورؤية ايسيو فى هؤلاء الأبطال الفلكوريين فى الأدب الأمريكى الأفريقى لا تحتاج إلى إخفاء الفوارق بين المحتال والشرير. ولكن اعتقد أنه من الخطأ توضيح الفوارق كما حاول أبراهامز أن يفعل. وتفسير المحتال "كطفل دائم" مثلاً والرجل الشرير كتعويذة شيطانية يضع خطرًا على نسخ نفس الأنماط التى اخترعها المستعبدون البيض والمستعمرون الغربيون. وإذا شاهدنا بدلاً من ذلك الشخصيات الشاردة والتى تبدو متناقضة لايسيو كجزء من فن المنافق فحينئذ يمكننا استيعاب الهوية الشريرة والخيرة التكميلية التى يجسدها ايسيو. حيث

أنها صفة لها تضمينات بالنسبة لأتباعه والذين ينافسوه فى محاولة للبقاء حيا فى كون ظالم وعنصرى. وكبناء ثقافى أسود، يعتبر ايسيو قوة لكل السود، الذين من أجل هذا ومن خلال الحرمان يمتلكون قدرات الاحتيال. ولكن امتلاك القدرة يختلف عن أجادتها. ومنافسة ايسيو هى محاولة للعثور والإبقاء على توازن الشر والخير، والذى هو بالضبط التحدى الصعب الذى يضعه ايسيو (المصير). وفى عالم مشحون بمواجهات مميتة / مصيرية، فإن محاولة الإبقاء على توازن يمكن أن تتضمن الإجادة فى قوة الفرد الاحتيالية، والتى يعتمد تطورها على شخصية وإرادة الفرد، وكلاهما حالتان للمصير.

إن استراتيجيات ومحاولات السود تحت العبودية والسيطرة الاستعمارية ، لكي يبقوا على قيدالحياة ويحافظوا على ثقافاتهم قد أدت إلى خلق شخصيات محتالة مثل الأرنب والفرد ذو المغزى وستاكولى وشاين، ومثال رائع على الدراما الأمريكية الأفريقية التى تصور بعض هذه الشخصيات فى مراحل مختلفة من تطور المحتال هو عمل هاريسون **"ماك دادى العظيم"** ويطلق هاريسون على هذه المسرحية الطموحة" حدثا أمريكيا أفريقيا ذا شعائر لقصة توتولا الأفريقية "The Palmwine Drinkard" ، التى تفسر قصة هاريسون التى تحكى عن الشكل والأسلوب. غير أن الكاتب المسرحى أيضًا مخلص لقصة الرواية وحتى وهو يضعها فى تجربة روحانية أمريكانية أفريقية بعكس النظرة العالمية الميتافيزيقية الأفريقية للرواية. وبتعبير هاريسون" ربما يعتبر مضمون الحدث ترجمة للإشارات الكونية والأسطورية الأفريقية حيث إنها تظهر فى أشكال

أمريكية أفريقية من التجربة التى تنال تركيزًا كونيًا من الكنيسة السوداء. ومن - أجل فهم المعنى الكلى للمسرحية ، فلابد من مخاطبة المصدر الأفريقى.

- وفى عالم أحلام الرواية ، فإن الراوى والشخصية الرئيسية لانكى، وهو سكير يستطيع أن يتفوق على أى شخص فى الشرب، يرحل إلى عالم الموتى لكى يعثر على راقص نبيذ الخمر ويحضره إلى عالم الأحياء. ولقد مات الراقص بسبب سقوطه من نخله ولذا فقد توقف شرب لانكى للنبيذ. وتصف الرواية رحلة لانكى ومقابلاته المتعددة مع الخير والشر على شكل محتالين مختلفين - حيوانات ، ساحرات ، أشباح .. إلخ، وجميعها قدم فى شكل إنسان. إنه عالم السحر للأوبرا، والدراما الموسيقية والبانتوميم حيث يقابل لانكى امرأة أحلامه ويحاول معها ومن خلال صفاته الاحتيالية للتغلب على الأخطار المميتة فى طريقه. ومع الوقت الذى يعثر فيه لانكى أخيرًا على الراقص، يكون قد فات وقت إصلاحه ، فقد دخل فى الطقوس النهائية للموتى وكرس للموت. ومع ذلك يعطى لانكى بيضة ساحرة سوف تزود دائمًا بشرابه المحبب. ولسوء الحظ وعندما يعود إلى عالم الأحياء، فهو يسقط بالصدفة البيضة المنتجة للنبيذ وتتكسر. وفى هذه النقطة يستيقظ لانكى من أحلامه . والدرس الأخلاقى لهذه القصة هو أن الشر والخير يتعايشان وبينما يتغلب الخير دائمًا على الشر فإن الإنسان لكى يبقى على قيد الحياة يمكن أن يتعلم فقط من خلال التجربة لكى يميز بين دوافع الخير والشر، ووفقًا لمفهوم ايسيو ، يمكننا تعديل هذا قليلاً : إن تكامل الخير والشر لبعضهما البعض والذى يوجد فى عالم الأحياء لابد أن يتم السيطرة عليه

من دوافع الإنسان الخيرة والشرير فى مصيره. وكما رأينا فإن السيطرة على إمكانيات الإنسان الخيرة والشريرة لكى يحيا هى صفة شخصيات احتيالية عديدة. وفى القصص الممتلئة بهذه الشخصيات فإن المحتال يتعلم ويسيطر على صفته الأساسية - فن النفاق ، والتى يمكن أن تتضمن أى شىء من البديهة الحاضرة إلى أعمال بطولية ساحرة.

- وفى **ماك دادى العظيم** ، يكتسب المكان والأفكار الأفريقية واقعًا أمريكيًا أفريقيا فى عالمهم الجديد. ونبيذ النخيل (الآن ببساطة نبيذ) ما زال هو العامل الباقى على قيد الحياة ، ولكن انتقل التأكيد من مجرد الاستهلاك إلى القوة التجارية الرأسمالية. وقد ورث ماك دادى صناعة النبيذ والعمل عن أبيه. ونعلم بأن هذا نوع جديد من النبيذ ، مما يجعل لهذا معنى حيث إنه أفريقى، ولذا فهو يشير إلى الجذور الأفريقية . ويقصد ماك دادى أن يكون أعظم وأقوى من أبيه، مع التخطيط لتوسيع صناعته لكى تشمل مدنا كبيرة مثل شيكاغو ونيويورك.

وبدلاً من راقص النبيذ الأصلى ، فإن لدينا رجلا تحت اسم النبيذ يدير العمل لصالح ماك دادى. والنبيذ هو تشخيص لنبيذ النخيل والقوة العاملة السوداء والتى تحيط بها مخاطر الوقوع فى عالم التنافس الخطير للعمل، وفى الحقيقة يتم سحق النبيذ فجأة من قبل الإنسان فى أمريكا البيضاء. ويموت النبيذ بدون تمرير صيغة نبيذ النخيل الذى يقوم بتصنيعه من أجل ماك دادى، ويصبح ماك دادى بلا قوة نتيجة لذلك. وتبدو هناك مشكلة ثقافية متضمنة هنا: موت أو

فقدان قوة السود من خلال فقدان هوية السود، والذى يمثله ماك دادى الكبير، القوة القديمة والروحانية. ومن أجل استعادة تلك القوة والهوية ، فلابد أن يتعلم ماك دادى ويجيد فن البقاء حيا، وتصور بقية المسرحية ذلك - سيطرة ماك دادى التدريجية على نفسه ومصيره وهويته الاحتيالية السوداء. ومتوافقًا مع الأصل الأفريقى يذهب ماك دادى بحثا عن القوة، وبحثا عن النبيذ وجهاز التقطير، وفى بحثه يتعلم كيف يبقى حيا.

والأشياء الوحيدة ذات القيمة والتى يتمتع بها ماك دادى وهو يباشر عمله فى هذا البحث هى كبريائه وآثاره فى الروحانية القديمة. وكبريائه يجعله باستمرار نشيطًا فى بحثه وهو يعبر عنه باقتناع شعائرى وحضور منوم يذكرنا بمحمد على: "اننى ماك دادى العظيم، ابن ماك دادى الذى توفى ، وجعلنى أعظم دادى فى كل ماك دادى يستطيع فعل أى شىء فى هذا العالم". وهذه المواجهة الشفهية تعتبر دخيلة بشكل خاص. وهى جزء من التجارة المخزونة لدى المحتال وفن النفاق. وهى شبيهة بالأناشيد التعويذية فى الشعائر الروحانية القديمة، وهى قوة ايسيو الدبلوماسية المميتة / المصيرية للكلمة. وفى العالم الجديد، فإن هذا العامل الشعائرى يكتسب بعدا رأسماليًا ، وهنا وحيث تظهر تجهيزات الروحانية القديمة بلا قوة ضد استغلال العالم الرأسمالى، فإن نشيد ماك دادى الشعائرى يتفق مع الإيمان بالفردية وعلو الآنا.

وفى العالم الذى فيه يعتبر البقاء حيا صراعًا ، يتقاطع مصير المرء مع مصير شخصى آخر، ويصبح الهدف الشعائرى للمرء فى صراع مع هدف آخر. ولذا

يعتمد البقاء حيا على مستوى قوة المصير (الشخصية والإرادة ... الخ)، حقا على إجادة فن النفاق عند المحتال. **وفى ماك دادى العظيم** يواجه مصير ماك دادى والهدف الشعائرى مصائر وأهداف أخرى مختلفة يمكن تصنيفها إلى قوى شريرة قصيرة. وحيث إن المصير ، مصير المرء، هو تجسيد للخير والشر. فإن هذه القوى يمكن النظر إليها كدوافع مكملة لاكتمال النضج. والقوى الخيرية مثل الجد العجوز والجندى والإيمان - هى مظاهر للنبيذ ، حيث إنها تمتلك سر القوة القديمة - وهى شخصيات مسرحية ناضجة والتى تتفوق إمكانياتها فى العمل الإيجابى على صفاتها السلبية. وفى البداية فإنها تنشغل باستخدام معرفتها وحكمتها لوقف التقدم، ولكن من خلال آلية البقاء عند ماك دادى، فإنها تقدم الدافع الضرورى والتحدى لبقاء السود على قيد الحياة - والشر أو الشخصيات الأقل توازنًا مثل ستاكولى (الآن سكاجولى) قد أفسدت وتأثرت بشرور الرأسمالية مثل الهيروين. ويعتبر سكاجولى نفسه تأثيرًا على الرضيع ذو المغزى، نتاج إتحاده مع ليوناه ، وهى امرأة عاشت متشردة بسبب الفخاخ الزائفة للبقاء على قيد الحياة. ويبدو أن شاين قد استعد لتجارب ماك دادى . ويقول إن اسمه الحقيقى جون هنرى ، محتال عصابة السلاسل ، العبد الأمين والقوى والغامض.

وكنتيجة لكل مواجهاته المصيرية / المميتة ، فإن ماك دادى الذى تقابله فى نهاية الدراما هو شخص ذو خبرة ووعى ونضج. وإذا ما انتهى عمله فى صناعة النبيذ وليس هناك أى حاجة للعودة إلى الروحانية القديمة. فهو يقبل التحديات

الجديدة - القدرة على أن يكون حساسًا وأن يستغل أفكار السود الجديدة فى السياق الرأسمالى الفارغ دائمًا والمتغير دائمًا. وفى هذا الصدد فهو يبحث عن الإلهام من قوى روحانية السود الجديدة، تركيبة إبداعية من الجديد والقديم أو قوة السود القديمة التعاونية التى تدعى Guggah Muggah العظيمة.

- لقد كان مصير السود فى العالم الجديد موضوعًا للدراما منذ أن تم جلب العبيد الأوائل عبر الأطلنطى. ويصف هذا المصير المواجهات والتجارب المميتة المصيرية والتى لابد من السيطرة عليها وقهرها من أجل صياغة وإرساء هوية جديدة تبقى على جوانب القديم ، حيث إن القديم يوفر الدافع الشعائرى للتغلب على العقبات إلى المعرفة والفرص والامتلاك. واستراتيجيات البقاء حيا فى الظروف القاهرة غالبًا ما تتطلب نفاقًا بسبب استحالة الحوار المنتج والمواجهة مع العدو . ومسرحية بونر الطليعية **الوردة البنفسجية** تجسد بطريقة راقية الدافع الشعائرى المطلوب لجعل الشياطين البيضاء تعترف وتعامل السود على قدم المساواة بدلاً من سيسفوس الشخصية الإغريقية الأسطورية والذى حكم عليه دوما بدحرجة حجر كبير أعلى التل فقط ليشاهده وهو يتدحرج عائدًا أسفل التل ويبدأ العملية كلها مرة أخرى. وعندما يريد الدم الراقى الساذج مهاجمة أحد الأشرار البيض مباشرة فإن الرجل المسن يحترس ليس بهذه الطريقة. إن الشياطين البيض يمتلئون بالحيل ويقترح طريقة أفضل، باستخدام قوة التنويم المغناطيسى للموسيقى ، والتى سوف تهدىء وتجذب الشياطين البيض إلى مواجهة ثورية . وعلى الرغم من أن بونر فى النهاية قد تخلت عن

إمكانية مثل هذه المواجهة ونتيجتها المفتوحة ، إلا أن مسرحيتها تخاطب الإمكانيات الاحتيالية للسود المضطرين. أولا الطريقة النفاقية للرجل المسن. وموسيقى بان هى موسيقى غربية وكونها كذلك فهى سوف تحقق التأثير المرغوب فى تهدئة وإغراء الشياطين البيض، فهى بشكل واضح استراتيجية نفاق، ثانيًا هناك تمييز بين الشيطان الأبيض "الحيلة" واستراتيجية السود فى النفاق. ويتشكك الدم الراقى فى الاستراتيجية على أساس أن قتل شيطان أبيض غير حذر بدم بارد سوف يجعله شريرًا مثل الشيطان الأبيض. ورد الرجل المسن على هذا الاعتراض هو أن "القديم فنيًا لن يخبرك أبدًا أن تلعب لعبة الشيطان الأبيض" ثم يواصل فى توضيح استراتيجيته. والكلمة العملية هى "العاب" ومع ذلك تذكرنا بحيل هيرمز ، والذى عادة لا يكرس لأى هدف بعكس حيل إيسيو فى النفاق ، والتى غالبًا ما تضع هدفًا أخلاقيًا محددًا. وباختصار فإن استراتيجية الرجل المسن تدور حول أفريقيا أكثر مما ظهرت فى البداية. ولابد من إراقة دم التضحية من أجل "يوم جديد" ومفهوم جديد للسود. وكونه عارفًا تمامًا بالمتطلبات غير المحددة والغامضة للمصير ومدركًا أن كل فرد أو ثقافة له مصيره الخاص، يترك الرجل المسن للمصير مسألة دم من الذى لابد من إراقته.

إن إستراتيجية النفاق المصورة فى **الوردة البنفسجية** تسعى وراء تغير ثورى فى علاقات الجنس البشرى. ومثل هذا التغير له تبريره حتى ولو أنه يتضمن عنفًا وإراقة دماء. ولكن النهاية المفتوحة للمسرحية تترك الباب مفتوحًا لمسألة توقيت مثل هذه الثورة. وبينما يمكن القول بأن هذا يوحى بالشك فى المصير

(ايسيو - ليجبا) ، من المحتمل أيضًا أن له علاقة بالعصيان المسلح على سبيل المثال ، عصيان دنمارك فيزى ونات تيرنر فى الجنوب الأمريكى. ومما له مغزى ، أنه فى المسرحيات الأولية مثل **الوردة البنفسجية** أو مسرحية ادموند **نات تيرنر** فإن مسألة العصيان المسلح أو الثورة تترك مفتوحة ، بعكس المسرحيات التالية مثل مسرحية بركة **العبد أو جيلو** أو مسرحية يترنر **يوم من التغيب** وفى هذه الأعمال الأخيرة فإن استراتيجية المحتال قد تطورت من خلال الخبرة والنضج ، وقد أفسح تضارب المسرحيات الأولى الطريق أمام الثقة والتصميم.

وفى الحقيقة فإن مسرحية **العبد** عند مقارنتها بمسرحية **الرجل الهولندى** لنفس المؤلف تقدم حالة محور اهتمام. ففى الرجل **الهولندى** فإن تكيف Clay يمتص حساسية البيض باستخدام طريقة تفكير لا تتغير فى إضفاء استراتيجية على نواياه. وهو يعربد فى "ألعاب" الإغواء المحسوبة وذات الدم البارد والذى معه توبخه لولا. وهو يقترح قوته الاحتيالية عندما يشير إلى سميث وباركر كأمريكان أفارقة والذين تظاهروا بالتفهم بينهما وبينما يلعنون سرًا التراث الشعبى للبيض. ولكن بينما كان سميث وباركر صادقين مع هويتهما السوداء من خلال موسيقاهم، فإن Clay قد عرض موسيقاه للشبهة عندما وصف نفسه كـ Bandlaire أسود. وعلى أية حال فإن اعتناق الشخصية المحتالة يأتى كملجأ أخير ومتأخرًا جدًا - ومن هنا عدم استعداده لضربة الموت التى سددت إليه من قبل لولا.

ويعتبر Clay رجلا أسودا قانعا ذا قيم تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، ولكنه ساذج كثورى ممكن. والمحتال الحقيقى الذى يعمل فى **الرجل الهولندى** هو المؤلف نفسه، والذى يستخدم وفاة Clay كتحذير ثابت وموجه لجمهوره من السود وإلى المتفهمين مثل Clay .

وعلى النقيض فإن ووكر فيسيلز وهو شخصية فى مسرحية **العبد** لديه منهج أكثر نضجا من Clay ويمثل بوضوح أكثر فن الاحتيال فى النفاق. وبزوجة بيضاء وأصدقاء مفكرين بيض، فقد كان شيئًا ما قريبًا من Clay فى الماضى ولكن فى النهاية رفض وجهة النظر التكيفية لصالح وكالة السود الثورية. ونتيجة لذلك فقد طلق زوجته وهجر أطفاله ولكنه يجد نفسه غير راضيًا ، وتفتقر أهدافه الثورية إلى الكمال . وقد أبعد نفسه تمامًا عن أى روابط بعالم البيض - وهى مهمة صعبة تتطلب منه أن يضحى بمنطقه وعاطفته الإنسانية. ومن أجل أن يحشد التصميم المطلوب للمتطلبات المصيرية / المميتة للعملية الشعائرية ، فإنه يحاول تبرير اختياره من خلال مثال أيديولوجى ثورى بينما يدرك المشاكل القائمة. وهو يعرف أنه سيكون من السهل تحقيق هدفه من خلال العنف المتعمد ولكنه يمنع نفسه. وهو يريد أن يضع أيديولوجيته السياسية ضد المنطق العاطفى والنفسى والعقلى لإيزلى وجريس، موضوعات غضبه ورفضه. ولذا فهو يستخدم قناع المحتال لكى يقلل من حجم الآخر المفكر وفي أثناء ذلك يحقق مستوى من النضج كان قد فاته . ونجاحه فى قطع روابط البيض يأتى بشكل غير مباشر : ايزلى يموت من خلال سوء حسابات نفاق فيسلز فى الضعف، ويموت جريس فى

الحطام الساقط من الإنفجارات الثورية التى تحدث فى الخارج، ومن المفترض موت الأطفال أيضًا كنتيجة لهذه الإنفجارات. وفيسلز نفسه فى التبرير المطول لنفاقه يموت تقريبًا فى العملية وهو يسحب نفسه بعيدًا عن الحطام المتساقط.

ويعتبر روشيستر فى **جيلو** أكثر وضوحًا وثقة واستمرارية فى السعى وراء هدفه الشعائرى. ولقد تظاهر لوقت طويل بأنه مرتاح مع قناع العبد فى دوره كخادم لبينى ومنتج وضيف شرف فى برنامج تليفزيونى. وقد تطلب هذا التظاهر خبرة فى فن النفاق. واضطر روشستر بالتظاهر بالإخلاص والغباء والتهريج خدمة لسيده. وعندما قرر التحرك فإنه يفعل هذا بإستراتيجية منتظمة ، مستخدمًا كل مصادر تجربته فى النفاق. وبينما يستمر فى لعب دور المهرج كخادم لبينى ، فإنه تدريجيًا يجرد سيده من كل ما يملك وفى الحقيقة لدرجة التعرى وبعد ذلك يقتله.

إن قناع العبودية كان دائمًا قناعا للنفاق . وعلى الرغم من أنه كان هناك دائمًا عبيد يرتدون هذا القناع بدرجة جيدة لدرجة أنه أصبح فى النهاية حقيقة بالنسبة لهم، فإن صورتهم الحقيقية كما هو على سبيل المثال فى حالة أنكل توم لستو، فمثل هذا الإضفاء من الصفات الذاتية يمكن أن يكون نفسه عملاً من النفاق. والقول بأن العديد من العبيد قد ثاروا بطرق متعددة ضد الظروف غير الإنسانية التى كانوا يعيشون فيها لابد أن يؤيد هذه النظرة. وأحد أهم الجوانب الصعبة جدًا للعبودية هو ضرورة تحمل الإذلال والسخرية من البيض، حيث كان يعريد المهرجون البيض منتشين من أغنيات السود.

وتجسد مسرحية ورد **يوم من التغيب**، سخرية المحتال المتضمنة فى شخصيات السود والذين يلونون أنفسهم بوجوه بيضاء . وبهذه الطريقة تعبر المسرحية عن العنصر الناقد والمحذر لاعتماد البيض على خبرة السود والبقاء على قيد الحياة. ومن ثم ومرة أخرى فإن فن النفاق هو الهدف المعلن . وشخصيات السود خلف قناع البيض، والذين هم معتادون على التظاهر بإضفاء صفة الذات على عبودية البيض، تصور العجز الفوضوى والذى لابد أن يعانيه البيض عندما يرفض السود العمل. وتكمن السخرية فى قلب افتراض البيض رأسًا على عقب بأن السود هم خدم عبيد ليس لهم الحق فى امتيازات البيض ومركزهم.

وقبل التحول من الدراما الأمريكية الأفريقية فلابد من مواصلة ما اقترحته فى إشارة عابرة إلى عمل بركة **الرجل الهولندى** أى الدراما التى تؤسس لفن الكاتب المسرحى كفن احتيال. ونجد سوزان باركس فى انشغالها بالفوارق فى البناء التاريخى فى **المسرحية الأمريكية** تسقط الأمريكى الأفريقى كشخص - معبر جيد. وشخصيتها الرئيسية التى تدعى بطريقة ساخرة الأب اللقيط هو حفار قبور تحول إلى ممثل. وفى تحليل مقارن عن نفسه، معروفًا بدرجة أقل فى التاريخ، مع رجال تاريخ عظماء مثل لينكولن ، فإن الأب اللقيط يسترعى الانتباه إلى صلاحية الحقائق التاريحية، ويثير التساؤل : هل الحقيقة التاريخية والتى تضع لينكولن "الرجل العظيم بالتجارة، كرئيس" صالح بشكل أكبر من الحقيقة والشهرة والتى تحيط بالحفار الأقل شهرة بالتجارة؟" وحيث إنه وفى التفكير مرة أخرى فإن كلا الرجلين تدفعهما استغلال الفرص - أحدهما انتهازية الحالة

السياسية والأخر الانتهازية الاقتصادية الاجتماعية فى البقاء حيًا، وكلاهما حالتان من التقدير الذاتى. فماذا حقا يجعل أحدهما الأب المؤسس والآخر الأب اللقيط (بالتضمين المنبوذ المنسى بسهولة والأسود المقلل من قدره إنسانيًا)؟

وأخيرًا ومع ذلك فإن الكاتب المسرحى هو الذى لابد أن نراه كإشارة ساخرة إلى ما تطلق باركس نفسها عليه "حفرة التاريخ الكبيرة" . وعند باركس فإن المسرح هو مكان صنع التاريخ وككاتبة مسرح أمريكية أفريقية فإن هدفها هو تحديد خلفية الأسلاف والبحث عن العظام والعثور عليها والاستماع إليها وهى تغنى وتسجلها ونتيجة لذلك فهى ترى عمليات المسرح والتاريخ متصلة ومترادفة حيث إن كلاهما أحداث مسجلة وتتذكرها ومتعلقة بالموتى ، واحد من خلال البحث المنهمك والتحرى، والآخر من خلال محاولة جادة للعثور على حقيقة العرض. وفى الجانب الشعائرى من إبداعها ومن خلال المراجعة والتكرار الذى يشبه موسيقى الجاز فيما يتعلق بتقدم فن مسرحها المعقد، تشير باركس إلى تهكمات العملية التحرية باستخدام عملية المسرح للتقليل من قيمة التاريخ . وسن القوانين الشعائرية والتى تبدو بلا هدف ولكن هامة بصريًا فى الفصل الأول (حيث يجسد الأب اللقيط قصته)، وتركيب فكرة المسرحية الاستعارى المحدد فى الفصل الثانى (حيث تنقب لوسى وبرازيل عن تاريخ وشهرة الأب اللقيط المحتملة)، هى استراتيجيات نفاق تستدعى دبلوماسية ايسيو - ليجبا الاحتيالية الفنية. وهنا فإن الكاتب المسرحى هو محتال إبداعى هدفه السخرية من المفارقات الإشكالية فى مطاردة الحقائق المحتملة.

وفى الدراما الكاريبية نرى نوعًا آخر من المحتال ، محتال يتصل أكثر بالأشكال الاحتيالية الأفريقية ، على الرغم من أنه قد تغير خلال العبودية فى الفن الشعبى الكاريبى . وتكاثر قصص الأنانسى الأفريقية - العنكبوت فى مستعمرات العبيد فى العالم الجديد - قد فرض إتحادًا تعاونيًا مع البطل الشعبى الفرنسى بارون لوسامدى ، والذى ظهر فى العديد من الأعمال الدرامية والأدبية . ووفقًا لقوتها ، تبدو الشخصية المتعاونة أنها تنسخ الصفات المميتة / المصيرية للإله المحتال، ولذا يمكن رؤيتها كظهور لإيسيو جليًا . ويوجه نفاقه نحو الهدف الإيجابى للوعى وليس نحو المتعة السادية السحرية المتأثرة بالعمل السلبى للبطل الغربى.

وفى **الحلم على جبل القرود** ، وهى مسرحية فيها لابد أن يتصالح الرجل الأسود مع رؤيته الذاتية فى وضع عالمى جديد متحالف، نرى مثل هذه الشخصية فى بازيل النجار. والشخصية الرئيسية ماكاك ، السكير ، لابد أن يتصارع مع تعقيدات هوية السود فى الأمريكتين . وفى حلم علاجى يأخذه إلى أفريقيا ، يتعرف على عقده فى الشخصيات المختلفة التى قابلها فى بيئته المنعزلة على جبل القرود. وتدريجيًا يواجهها ويتغلب عليها. واثنتان منها هما موسيتك وليستريد . ويمثل موستيك المتلاعب الانتهازى الاستغلالى الضحل السلبى لقوة وإمكانيات السود. أما ليستريد الأبيض فهو يكره دائمًا كل شىء أسود، والذى يذل باستمرار . وكلاهما يلقى حتفه على أيدى بازيل الذى يرى.دائمًا فى قناع تكامل الخير والشر. وفى السوق، البيئة المفضلة لإيسيو جليًا ، يصبح موستيك

بلا قوة من خلال خوفه من العنكبوت الذى يستثيره بازل، بينما يواجه ليستريد - من قبل بازيل فى الغابة ليلاً، وفى انفعال غاضب يتعرى من عقده. ويصور الكاتب المسرحى فى ليستريد المولدً مشكلة الشخص المستعمر، أساس أزمة الهوية فى النفس السوداء. وعقدته تجعله يرفض هوية السوداء حبًا فى الإحساسات البيضاء. ذلك الزيف الذى هو خطر على البحث من أجل التعبير عن الذاتية السوداء. وبتجريده فى غابة عذراء، يفكر ليستريد فى تعريته الأصلية فى مرآة الطبيعة . ويتم تطهيره ويصبح بطل قضية السود . ومع بازيل ، وكيل المصير للسود، يتهم والكوت كل أعداء تقدم السود. ويعتبر استخدام الشخصية كشكل احتيالى شئ هام. وهو المصير الحاضر دائمًا - القوة الاستعادية والمدمرة - للسود والتى تبحث عن حل لعقد الهوية.

ويستخدم المحتال بطريقة مائلة للسخرية من وتحذير وتحدى أهداف كريستوفر فى مسرحية سيزير **مأساة الملك كريستوفر** وشخصية هوجونين ، والتى توصف بأنها "تركيبة من عامل سياسى وطفيلى ومهرج" تجسد المحتال المرافق فى قدرته على التودد والسخرية من ضحيته ، مع استهداف إسقاط ضحيته. ودائمًا ما تتحلى أغنيات هوجونين بالتهكم الذى يقلل من نيات وأفكار كريستوفر الفخمة، والتى تثيره وتوقظ ضميره. ويدبر هوجونين لكريستوفر الحصول على التاج والذى يريده بشدة من خلال التسبب فى الفوضى بين جمهور السوق والتلاعب بالناس لقبول كريستوفر كملك. ولكن فى قمة نشوة كريستوفر بالقوة، يقوده المحتال إلى سقوطه ، وعندئذ فقط يكشف عن نفسه كبارون

السبت". ويتم تذكيرنا بنشيد المدح التهكمى لإله الإحتيال ايسيو ليجبا : "بعد قذفه حجرا اليوم، يقتل إيسيو طائر الأمس". والحجر العقابى هنا يقذف بواسطة هوجونين ، إعادة دفع من أجل نشوة كريستوفر الطائش مع الذات.

وهذا قليل من كثير من الطرق التى بها عبَّر كتاب الدراما السود واستكشفوا الشخصية الاحتيالية . وتأتى صفات المحتال فى النهاية من ايسيو، إله الاحتيال عند يوروبا ، والذى يتضح تأثيره فى أدب دراما العديد من ثقافات السود فى أفريقيا والعالم الجديد. رحلاته مع المحتالين الآخرين فى الفولكور (فى ثقافات السود وغير السود) سواء كانوا حيوانات أو شر أو آلهة، توحى بتأكيد شائع على فن النفاق، ولكن ايسيو ليجبا فى دستوره المتعارض المصيرى / المميت ، يقترح هدفًا أكثر تعقيدًا ووظيفة من مجرد النفاق، هدفا له إمكانيات تفريغ الزوائد الإنسانية والدوافع الحمقاء، مثل التكبر ، والتفاخر والعجرفة، ومن ثم فارضًا وعى بالذات وأخيرًا سيطرة على الذات.

كيث ووكر

الفن من أجل الحياة

الطقوس وحقوق النفس والآخر فى مسرح

إيمى سيزير

يعتبر "الشعر والمعرفة" عند ايمى سيزير ars poetica، عبارته النظرية عن طبيعة الشعر. وليس هناك أى عبارة مشابهة لسيزير حول المسرح. ولكن شعر ونثر ومسرحيات ومقابلات سيزير مليئة بعبارات تشير إلى مفهوم المسرح ليس كدراما تقليدية للمسرحية الجيدة ولكن كطقوس علاجية لانغماس المجتمع نحو التحول الاجتماعى والنفسى.

سيزير:

ماهو الشاعر ؟ طبقا لتعريف ريمبو فإن الشاعر هو خيال الشاعر الذى لديه كصفة محددة القدرة على الإبداع والتبصر لنفسه يصبح رجل مسرحى فى نفس اللحظة التى يجعل فيها الآخرين يشاهدون، اللحظة التى يحاول فيها أن ينقل رؤيته للآخرين.

وسوف ينجز المسرح وظيفته الاجتماعية ، ليس فقط لمساعدة الناس على أن يروا، ولكن أيضا فى مساعدتهم على الفهم وفى الوصول إلى الوعى. وهذا مشابه جدًا لأفكار بريخت. إن مسرحى له وظيفة هامة، فهو لا بد أن يشجع الناس على التفكير الناقد.

إن سيزير يأتى من قسم Martinique الفرنسى وراء البحار، جزيرة مرفهة وجبلية شكلتها الانفجارات البركانية فى جزر ويندوورد فى البحر الكاريبى. وقد وصل كريستوفر كولومبس عام ١٥٠٢ إلى Martinique، وفى ١٧٩٦ تزوج نابليون بونابرت جوزفين دو بوهارنيس، والتى ولدت فى Martinique، وفى ١٩٠٢ انفجر مونت بيليه ٤٨٠٠ قدم فوق البحر ودمر سانت بيير ، أكبر مدينة على الجزيرة سابقًا. ودراما القوى الأرضية والمتعلقة بالظواهر الطبيعية، بما فيها دراما الحياة النباتية وحيوانات حقبة ما والأعاصير والانفجارات البركانية فى الكاريبى وأفريقيا تقلد وتعرض فى مسرح سيزير.

وبالنسبة لسيزير فإن الكاريبى هو مسرح. وهناك بالطبع قناع عام وتنكر الكارينفال والكاليبو ومهرجان فودو أو سانتريا، والمشهد الدموى لمصارعة الديوك. وهناك أيضا الأطلال الرائعة لقصر Sans Souci، وإحدى عجائب الدنيا فى الهندسة المعمارية القلقة القريبة من كيب هاييتى وهى قلعة Laferriére وقد ولد كلا التركيبين من سياسات العمل الإجبارى الوحشى لهنرى كريستوف (١٧٦٧ - ١٨٢٠)، والذى ولد على جزيرة جريناوا ونشأ من حالة العبيد إلى طاه إلى جنرال إلى ملك هايتى (١٨١١ - ١٨٢٠). ولأنه قد أصيب بالشلل من جراء سكتة دماغية ولقى معارضة من جانب الجنرالات الساخطين بعدما فشل فى الهجوم على حصن Port - ou -Prince ضد غريمه بيتيون، انتحر كريستوف . وتسجل مسرحية **مأساة الملك كريستوف** كل عناصر الثقافة

والتاريخ ومسرح الظواهر الطبيعية فى الكاريبى وهى تحليل سيزير عن الدروس المأخوذة من الوساوس الزائدة لهذا المتوحش جدًا من الأبطال والمجنون جدًا من الحالمين بثورة هاييتى. إن بناء قلعة Laferriére الحصينة فى بداية تلك الثورة، والذى أثار جيوش نابليون بونابرت، يذكرنا بأنه أثناء تاريخه الاستعمارى، كان الكاريبى مسرحا، أرضية مسرحية للتوسع الاستعمارى ، ومسرحا للعمليات العسكرية الاستراتيجية. وقد جعل الصراع على السيطرة فى القرنين التاسع عشر والعشرين من الكاريبى ميدان تنافس للمواجهات الاستعمارية / حيث اختبرت بريطانيا وفرنسا وأسبانيا والولايات المتحدة قوتها ضد بعضها الآخر. ولقد ازداد التورط العسكرى للاقتصاديات الاستعمارية وبلغ ذروته مع سلسلة أحداث واصلاحات شكلت مصير الكاريبى : ثورة هاييتى(١٨٠٢ - ١٨٠٤) ، وصفقة لويزيانا (١٨٠٣)، ومعاهدة مونرو (١٨٢٣)، والتى أكدت أن "القارات الأمريكية ... من الآن فصاعدًا لن ينظر إليها كموضوعات بالنسبة للاستعمار فى المستقبل من جانب أى قوى أوروبية" وتعديلات (١٩٠١) ، والذى منح الولايات المتحدة قاعدة عسكرية فى جوانتانا وأعطى لها حق التدخل العسكرى فى كوبا، ومعاهدة أمريكا - الدومنيكان (١٩٠٧)، والتى منحت الولايات المتحدة مطلق السيطرة على تمويل اقتصاد الجزيرة من خلال السيطرة المباشرة على كل المعاملات الجمركية وتطور الجمهورية السياسى، والاحتلال الأمريكى لهاييتى (١٩١٥ - ١٩٣٤)، والثورة الكوبية (١٩٣٩) والحظر المفروض على كوبا وهاييتى.

- إن النشيد الافتتاحى لقصيدة سيزير الدرامية الطويلة **دفتر العودة على أرض الوطن** (١٩٣٩) هو عبارات من اللوم والغضب والحب قبل ضياع الكاريبى. وهذه الأناشيد تغنى بصوت شاب ملهم يعود إلى أطلال الوطن. ونشيد العودة هو اعتراف، ونطق بوظيفة الشاعر والذى انتخب عام ١٩٤٦ عمدة قلعة فرنسا، عاصمة Martinique، وهى وظيفة أعيد انتخابه لها مرة أخرى حتى اليوم. وفى هذا العمل لعام ١٩٣٩، يعتبر نشييد العودة أيضا عبارة مهمة تمامًا فى الحفلة المقدسة والمؤلمة والتى لا بد أن توجد لكى تشكل مسرح سيزير فى رفع الوعى وتحول الذات والتأكيد على حقوق الإنسان.

لنذهب بعيدًا. فقد كان قلبى يدق بكرم تأكيدى. لنذهب بعيدًا سوف أصل صغيرًا إلى جزيرتى هذه وسوف أقول لهذه الجزيرة والتى تربتها جزء من لحمى: "لقد تجولت لفترة طويلة وأعود إلى بشاعة آلامك المهجورة".

سوف أذهب إلى جزيرتى هذه واقول لها: "خذينى فى حضنك بلا خوف. وإذا كل ما استطيع فعله هو الكلام، فمن أجلك أنت سوف أتكلم" ومرة أخرى سوف أقول.

فمن سوف يكون فم تلك المصائب التى بلا فم، وصوتى هو حرية هؤلاء الغارقين فى اليأس".

وفى الطريق سوف أقول لنفسى : وفوق كل جسدى، وأيضا روحى، مدركا بافتراض موقف المتفرج، حيث أن الحياة ليست مشهدًا ، وبحر الآلام ليس مقدمة خشبة المسرح، والرجل الذى يصرخ ليس دبا راقصا".

وبالنسبة لى فإن هذا النشيد هو أصل مسرح سيزير الشعائرى. ويشكل هذا النشيد الدعائى ليس فقط التماسا من أجل ظاهرة بشرية تعترف بحقوق الإنسان والإنسانية لكل المحرومين والمعانين، ولكن أيضا التماسا نحو الانتقال من الدراما كمشهد ملاحظ إلى الشعائر، كحدث يذيب الفروق التقليدية بين الممثل والمتفرج وبين الذات والآخر. وكما يقترح بينستون فى "جماليات دراما السود الحديثة" أن "يتم تحويل المشاهد الأسود نظريا من فرد منفصل يحاول الكاتب المسرحى إصلاح وعيه الخاص، إلى عضو مشارك فى احتفال قومى يؤكد على رؤية مشتركة". وبالنسبة لسيزير، فهو أيضا احتفال ديسبورى لعواطف مشتركة، وتكافل ومصير مشترك.

ويلقى النشيد الضوء على عمل سيزير، والذى كان يحرك العالم الحديث من عدم اكتراثه على المعاناة الإنسانية ويكشف، كما يفعل فى "الخطاب اللغوى حول الاستعمار" (١٩٥٠)، أكذوبة البعثة التحضرة الأوروبية والأثنوغرافيا الزائفة المستخدمة لتبرير الاستغلال البشرى. وموقع سيزير كرجل ثقافة كان دائمًا أن الفنان عليه مسئوليات أخلاقية واجتماعية ولابد أن يكون أكثر المواطنين نفعًا فى

"قبيلته". وخلال فترة الخمسينيات كان واجب الفنان ليس فقط الإسراع بتفكيك المستعمرات الفرنسية ولكن أيضا الإسراع بتخليص العقل من الأفكار الاستعمارية السابقة والتى جعلت منه موضوعًا يضفى ذاتية على تقليل القيمة الأيديولوجية لثقافة وإنسانية السود. وقد كانت أجندة سيزير هى إعادة بناء قوميات السود بعد الاستقلال وتطور مفاهيم الذات الجديدة. وفى لحظات تفكيك المستعمرات والاستقلال وما بعد الاستقلال، فإن الفنانين كما يقول سيزير فى المقالة "المفكر ومسئولياته" يصبحون "مخترعين للذات وناشرى روح جديدة ومهندسى أرواح ومتكاثرى رجال ونساء جدد". وكما أن الشعر كان دائما بالنسبة لسيزير، كان لابد أن يصبح المسرح أحد الأسلحة الرائعة للشفاء والمعالجة والنشوة فى العمل العلاجى التحولى لإبطال النتائج النفسية والسياسية والجمالية والمعرفية لعنف الخطاب اللغوى فى الاستعمار. وكان سيزير واضحًا فى إقرار قدسية العمل الفنى والأدبى بسبب دوره ومسئوليته فى العملية التأهيلية للهوية القومية والشخصية الاستعراضية:

وتحت الظروف التى نعيشها فإن أدبنا لا بد أن يكون لديه كأكبر طموحاته الميل نحو أن يصبح أدبا مقدسا وأن يصبح فننا فنا مقدسًا. وفى الارتقاء إلى مستوى العالمية، فإن موقف شعبنا الخاص فى الربط بينهما وبين التاريخ وفى وضعهما على المسار الذى سوف يصبح مستبعدًا للركود، والإبداع الفنى، بقوته ، لا بد ان يثبت القوى العاطفية غير المطروقة ومن هنا عند ندائها سوف تثير

المصادر النفسية غير المشكوك فيها والتى سوف تساهم فى استعادة الهيكل الاجتماعى الذى فقد قدرته الاحتمالية على الثورة وإرادته على التنفيذ من خلال تأثير الاستعمار.

الفن من أجل الحياة

وبالنسبة لسيزير فإن العمل الفنى ليس فقط موضوعًا جماليًا ولكن فوق أى شئ ممارسة وعملية. ويظهر مسرح سيزير من مشروع فكرى وهو تشخيص اجتماعى لتراث عشناه: وهذا التشخيص الاجتماعى يثير الغضب والرؤية التحريرية والممارسة. وليست مسألة الفن من أجل الفن ولكن الفن من أجل الحياة. وبالنسبة لسيزير فإن المسرح هو العمل، العمل والعملية التحويلية لإثارة الوعى الناقد، ومن ثم ميله نحو السيكودراما. وفى **العاصفة تعديل لمسرحية شكسبير العاصفة من أجل مسرح أسود**، تشير ملاحظات سيزير إلى "بيئة السيكودراما". وتتضمن السيكودراما تفاعلا قويًا بين الجمهور وخشبة المسرح. وقد وصفت بأنها "منزل فى منتصف الطريق بين المسرح والوجود خارج خشبة المسرح" والسيكو دراما هى مسرح علاجى هدفه استكشاف الدوافع الإنسانية. ويسعى وراء استعادة الصحة العقلية والروح من خلال العمل الدرامى التعليمى والعلاجى النفسى. وسيكودراما سيزير تطرد الأمراض العصابية والعقد والتى هى من علامات التجربة الاستعمارية. وهى خطيرة فى أنها تهاجم وتتهم، وتحاكى النفس والآخرين ولا تتوسط فى استنباطها واختيارها للذات وكشف

الدوافع ورغبات النفس والآخرين. وبهذا المعنى فإن الكورس فى **Et les chiens se taisaient**، وهوجونين والبارون المحتال فى مأساة الملك كريستوف ولاعب السانزا فى **فصل فى الكونجو** وسيد الحفلات فى **العاصفة** يعملون جميعهم كمعالجين يشيرون إلى الفعل ورد الفعل والمواجهات أو السلوك الموضح ونتائجه. والذين يؤدون الأدوار ليسوا فقط ممثلين ولكن لهم دورا فى عملية التحرير السياسى والاجتماعى والشخصى.

والتمثيل الشعائرى وغير المنفر للسيكو دراما عند سيزير لها هدف ثورى واضح. وهو كما يقول أولانيان نقلاً عن سوينكا: "إن الشعائر لها دافع ثورى، محدد فى تلك النقطة حيث تصبح الجذور المجتمعة للمسرح واحدة مع البعد التحررى للحاضر".

- وفى شعائر يوروبا، وكما هو الحال فى سيكو دراما سيزير، "فإن الهدف الرئيسى هو تحييد الشر وتحريك العاطفة الدافئة فى نفس الوقت. وتبدأ **العاصفة** بشعائر قناعية:

بيئة السيكو دراما. يدخل الممثلون فردًا فردًا، وبطريقة عشوائية، ويختار كل منهم لنفسه قناعًا فى وقت فراغه.

سيد الحفلات:

تعالوا أيها السادة ساعدوا أنفسكم. لكل شخصية، ولكل شخصية قناعها.

وفى التعليق على مشهد يوروبا فى ارتداء الأقنعة، فإن المؤرخ الأفريقى لاوال يشير إلى اختلاف هام بالنسبة لفهم بيئة مسرحية شيزير. "وارتداء الأقنعة فى dé è Gèl هو شعائرى وتمثيلى فى نفس الوقت. وتهدف الشعائر إلى الارتقاء بالخصوبة والتشوق والرفاهية والمسرحية بالتسلية واضفاء الطابع الاجتماعى". إن استخدام سيزير للسيكودراما واصراره على مسئوليات المفكر واعتقاده أن "أدبنا لا بد أن يكون لديه القدسسة كأكبر طموحاته....." وهو يشبه مفهوم يوروبا عن **Ifogbontaayése**. وبمناقشة وظيفة الفن فإن لاوال يترجم المصطلح على أنه "استخدام الحكمة فى تحسين العالم" ويعرف الـ **Ifogbontaayése** بأنه "تطبيق للمعرفة والديانة والأخلاق والدبلوماسية والإبداع لتحسين الحالة الإنسانية" وهو يساعد فى التغلب على التقليل من قدر الإنسان فى العصر الحديث" والـ Ifogbontaayése هو ما يكتب سيزير من أجله وهو ما يمثل الممثلون من أجله وهو الدافع المعروف للبطل الثورى عند سيزير فى الأربع مسرحيات كلها، الرجل الحكيم الذى هو إرادة الإنسان المطلقة نحو القوة. وبرسبيرو هو الرجل ذو المنطق البارد، وبتعبير آخر فهو صورة للاوربى المستنير. وارى المسرحية كلها بتعبيرات مثل العالم "المتحضر" والذى ياتى وجها لوجه للمرة الأولى مع عالم البدائية والسحر. ويعتبر كاليبان هو الرجل الذى ما زال قريبًا لبدائياته.

ومثل ثوران الأرض واصطدام الهواء والنار والمياه، فإن الأعصار والنورنادو والعاصفة كلها علامات على التغير والتدفق والسباق والمساحة السيكودرامية التى لها تأثير هى مساحة العاصفة. وسواء كانت عاصفة العواطف والتى فرغها العبيد السود وفريسة التمرد للجنون والموت فى **Et Les chiens se taisaient**، وسواء كان تطاير الريش فى مشهد صراع الديوك الافتتاحى فى **مأساة الملك كريستوف** أو تجهيزاته - مرتفعات الشمال لكيب هاييتى والتى تتجلى بتعويذات النار والبرق وآلهة محاربى العاصفة أوجان وباداجرى وشانجو، وسواء كان العمل المتهور من جانب الاعصار وحطام السفن فى **العاصفة**، فإن كل مسرحيات سيزير تسكن العنف المقدس والعاطفى والكونى للمساحة التحولية والكارثية للعاصفة. والزمن فى مسرحيات سيزير هو زمن العاصفة - لحظة شفق غير واضحة فى الانتقال والتغيير المعرفى، اختفاء للقديم وارتفاع للجديد، وبمعنى آخر فهو وقت المأساة - تلك اللحظة الواعدة فى الحياة أو فى التاريخ عندما يظهر المستقبل من بين دمار الماضى.

ماذا يمكننى فعله

لابد أن يبدأ الإنسان فى مكان ما

نبدأ ماذا ؟

الشئ الوحيد فى العالم

يستحق البدء

نهاية العالم بالطبع

ومثل لحظات الشفق للعبور ، فإن العاصفة والمأساة يتضمنان دورات من الموت وإعادة الميلاد. وأيضًا ما يستثار فى مسرح وشعر سيزير هو القوة المولدة ثانية للثعبان الذى يعض ذيله والذى يظهر من الجلد الميت الماضى. وهى قوة Damballah إله الخصوبة والينابيع، والذى يمثله الثعبان والذى يصور غالبا فى رسومات فودو. وكونه ضعيفًا ومريضًا ومستبعدًا، فإن Damballah هو الإله الذى تصلى له مدام كريستوف من أجل استعادة قوتها فى الفصل الثالث من المشهد السابع. وهذه الفقرة ليست متضمنة فى ترجمة ما ينهم.

الملكة

إننى مريضة، إننى انبطح ، لا أستطيع رفع نفسي

سوف أذهب تجاه الشمال، لا أنتمى إلى هنا

الشمس، أيتها الشمس ، أنا لست من هنا

إننى انتمى إلى أناس من أفريقيا ....

- وفى شكل شعائرى ، فإن شعر ومسرح سيزير يدعو إلى اجتماع قوى - التجهيز والشمس المشرقة وصور قطع الرؤوس والتضحية والتعمير والنهضة. ومن ألسنة اللهب المتجددة ودماء الماضى المحتضر، يولد اليوم الجديد.

وبينما يتلاشى الضوء، يمر لاعب السانزا وهو يغنى

أوه أيها الطائر الصغير ، أوه ، أوه

أوه أيها الطائر الصغير ، انشر جناحيك

الشمس تشرب الدماء ، أوه أوه

الطائر الصغير ، الطائر الصغير

ما هو الدم الذى تشربه الشمس .

وفى النهاية فإن موقع التغير المعرفى أو عيد العاصفة فى مسرح سيزير هو ثورة الستينيات السياسية العالمية للسود :

بيرسبيرو (لأربيل، متكلمًا عن كاليبان) . عزيزى أريل هل شاهدت كيف نظر إلى ، تلك الومضة فى عينه ؟ ذلك شيء جديد. (**العاصفة**، الفصل الأول، المشهد الثانى)... وبعدم تبعيته فإنه يدعو إلى التشكك فى كل النظام العالمى (**العاصفة** الفصل الثالث المشهد الثالث).

لوممبا. وبالنسبة لى فإننى لن أنسى أبدًا أنه كان فى غانا - بفضل نكروما - أن خرج الأفارقة لأول مرة من سلسلة الاستعمار ووقف الأفريقى كرجل حر. (**فصل فى الكونغو**، الفصل الثانى بالمشهد العاشر).

- لقد تحرر الأفريقى لاول مرة من سلسلة الاستعمار ووقف كرجل حر" . يستدعى هذا السطر لحظة التطور المعرفى الأخرى والذى انتشر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الثورة الفرنسية والثورة الهايتيه. ويدرس سيزير لحظة تجول المعرفة هذه فى عمل تاريخى **Toussaint L'ouverture : الثورة الفرنسية ومشكلة الاستعمار** ويحنفل به فى **الدفتر**، والذى يكتب فيه "هاييتى حيث وقف الزنجى لأول مرة وأعلن عن إنسانيته".

لقد وصلت العاصفة المناهضة للاستعمار إلى أقصاها فى السنوات من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٣، فترة نمو وعى السود حول العالم وتفكيك الاستعمار فى الكاريبى وأفريقيا. لقد كان الوقت عنما كتب سيزير فى الدفتر، ولأنه تفوح منه رائحة البصل المحمر فإن الزنجى النفاية يكتشف مرة أخرى طعم الحرية المرير فى دمائها المسكوبة... وهذه العاصفة العالمية قد حددت معالمها من خلال أحداث مثل استقلال المغرب (١٩٥٦) والثورة الكوبية (١٩٥٩) ، والثورة الجزائرية (١٩٥٧ - ١٩٦٢)، وحركة ماو ماو الكينية (١٩٥٢ - ١٩٥٦)، (بصيحتها السواحلية للحرية، والتى تبناها لوممبا وماما ماكوسما فى **فصل** وكاليبان فى **العاصفة**)، وحركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة (١٩٥٤ - ١٩٧٢) وعدم حسمها

لتداخل الأجناس حول استراتيجيات سياسية مناسبة، المنعكسة فى الفصل الثانى - المشهد الأول من **العاصفة**، حيث يمثل كاليبان وأريل مالكوم x ومارتن لوثر كنج، وحركة قوة السود فى ترينداد (١٩٦٧ - ١٩٧٢) وأخيرا أزمة مقاطعة كاتانجا الكونجولية والتى يعالجها سيزير فى **فصل فى الكونغو**، وفى أثناء السفر على اليزابيث هيفل فى وسط اعصار استوائى، يوضح لوممبا الارتباط بين العاصفة والثورة ويفسر جزئيا عنوان المسرحية: لوممبا . اللعنة على الطقس. انظر! انظر ! الرياح تقتلع الشجرة، والمطر. الطقس سئ مثل الموقف فى الكونغو وهذا شئ. ويشبه قطيع من الأفيال يفر مذعورًا فى الغابة . أليس الوقت مبكرًا قليلاً على فصل هطول الأمطار حتى يبدأ؟

وكونه يسكن فى عنف العاصفة المقدس والسياسى والعاطفى والكونى ، فإنه يتم الاستحواذ على مسرح سيزير من خلال إرادة شانجو، إله الرعد، والذى يستثار بشكل واضح خلال **مأساة الملك كريستوف** كمرشد روحانى وعسكرى كريستوف ومن خلال كاليبان فى **العاصفة** ، كقوة بدائية طبيعية ، لمواجهة القوة التكنولوجية الاصطناعية لبيروسبيرو.

قوة الليل ، مد وجزر النهار.

شانجو

إننى أحبيك ... أو وانت تركب

من خلال صروح السماء

مثبت على مقدمة السفينة المشتعلة للعاصفة

شانجو هو الذى يجمع المطر

وهو يمر ملفوفا فى عباءة

وحواف أحصنة ينطلق منها وميض

على رصيف السماء

وشانجو فارس عظيم

شانجو ! شانجو هه ! (**العاصفة** ، الفصل الثالث، المشهد الرابع)

شانجو هو حامل النار

وخطواته تهز السماء

والأرض

شانجو ! شانجو ، هه

ويستدعى كاليبان كل القوى الطبيعية والكائنات لمساعدته، مذكرًا القارئ باعتماد توسينت على القوى الطبيعية للأمطار الاستوائية للمساعدة فى مقاومة القوات الأوربية الغازية. ويعلن كاليبان : إننى سأشرع فى غزو بروسبيرو"! شئ لا يمكن تخيله! بروسبيرو هو المعاكس للطبيعة! وأنا أقول فليسقط مع الطبيعة

المناهضة" ويشرح سيزير بنفسه التناقض بين بروسبيرو وكاليبان وهدفه فى تعديل **عاصفة** شكسبير "إننى أحاول تفريغ القصة من الأساطير. فالنسبة لى يعتبر بروسبيرو هو الديكتاتور المطلق. وإننى اندهش عنما يعتبره الآخرون على صلة بالعالم الطبيعى لم تتقطع بعد. وما زال كاليبان **يشارك** فى عالم العجائب، بينما يستطيع سيده مجرد "إبداعها" من خلال معرفته المكتسبة. وفى نفس الوقت فإن كاليبان أيضا متمرد - والبطل الايجابى، والعبد دائمًا أكثر أهمية من سيده - حيث أنه العبد الذى يصنع التاريخ.

عندئذ والآن

بشكل مؤقت فإن السيكو دراما تؤثر على واقع الحاضر. فهى حاضر "المرة الثانية" حيث يعيش الماضى تمامًا مرة أخرى فى الحاضر. ويقدم سيزير موقف القائد كريستوف فى القرن التاسع عشر ليس فقط كقصة تحذيرية بخصوص أخطاء حكومة ما بعد الاستقلال ولكن أيضا كانعكاس تصويرى لقادة الكاريبى وأفريقيا المعاصرين. وهدف سيزير هو الهام الانعكاس الناقد على دور جمهوره. وفى هذه المقدرة المؤقتة تصبح سيكو دراما سيزير شعائرية. وطبقا للكاتب المسرحى النيجيرى سوينكا "الشعائر هى استعادة لما هو دائم طوال السنة، وما هو دائم لا يقع فى أى حدث واحد مثل هذا. فالولادة هى حدث معمر، وكذلك الموت. وكذلك الشجاعة والجبن والخوف والحركة والمطر والجفاف والعاصفة. والشعائر هى العامل الشكلى بالنسبة للأعمال المنفصلة زمنيًا للبشر فى المجتمع

الإنسانى. ولو فكر الإنسان فقط فى "**مأساة الملك كريستوف**" و"**فصل فى الكونغو**" ، والأخيرة تتعامل مع اغتيال الثورى الكونجولى لوممبا فى الستينيات والرجل العكسرى القوى القاتل موكوتو، فإن مسرح سيزير يضرب بجذوره فى التاريخ. وكسيكودراما شعائرية مقدسة، فإن المسرحية تتجاوز خصوصية اللحظة التاريخية وترسم الإلهام الشعرى الأسطورى للماضى والحاضر من أجل صالح المستقبل.

ويشكل عمل سيزير الأدبى والسياسى كلية سليمة، وأحد اهتماماته الرئيسية هو التساؤل عن ما يجب فعله بالحرية والاستقلال، والاستقلالية والحقوق المتساوية، وفى قدراته كعمدة لقلعة فرنسا Martinique وممثل للجمعية الوطنية الفرنسية فقد تحدث سيزير بطريقة خفية فيما يتعلق بالمتطلبات للاستقلال.

لا بد من القول لأصدقائى فى Martinique : هذا جيد ، سوف تكونوا مستقلين ولكن خذوا حذركم ! سوف يكون من الضرورى أن تعلموا وتشمروا عن سواعدكم . ويجب ألا تقولوا لى "لا أستطيع العمل اليوم لأن الشمس حارقة أو لا أستطيع الخروج لأن اليوم ممطر" ولا بد أن نقوم بجهد كبير حتى نتغلب على أهوائنا".

- وفى **فصل فى الكونغو** ، فإن لوممبا رئيس حركة الكونغو الوطنية فى يوم الاستقلال عام ١٩٦٠، يتأمل فى المهمة الضخمة التى بين يديه ويرى نفسه ورفاقه بالضرورة كعبيد متطوعين محكوم عليهم بالعمل من أجل خلاص الأمة :

لوممبا:

يقولون إننى أسأل كثيرًا، ويقولون إننى مغامر ومتهور. هل الأمر هكذا؟ ويقولون إننى أحاول السير بأسرع من اللازم. حسنًا دعونى أخبركم. لا بد أن نسير بسرعة وبسرعة أكثر من اللازم. هل تعرفون كم من الوقت على أن أدركه مع خمسين عاما من التاريخ؟ ثلاث شهور أيها السادة. وتعتقدون أننى يمكن تحمل الأمر بسهولة؟

- وفى **مأساة الملك كريستوف**، فإن مدام كريستوف تناشد كريستوف "أن يبطئ" مع بداية استقلال هاييتى والا يقود الناس بهذا النظام الصارم فى عملهم لبناء الأمة. وبينما وسائله مجنونة وقاسية ، فإن هناك وضوح للفكر فى تحليل كريستوف عن مأزق الشعوب السوداء المستقلة حديثا.

كريستوف . إننى أسأل كثيرًا عن الرجال؟ ولكن ليس ما يكفى عن الرجال السود، مدام. ولو كان هناك شئ واحد يغضبنى، فهو سماع محبى الخير وهو ينادون ، مع أفضل النيات بالطبع، بأن كل الرجال هم رجال ليس هناك بيض أو سود. كل الرجال لهم نفس الحقوق؟ موافق. ولكن بعض الرجال عليهم واجبات أكثر من آخرين. وهذا حيث تأتى عدم المساواة. فى التحدى. هل يعتقد اى شخص أن جميع الرجال، الجميع كما أقول، بلا مميزات وبلا استثناءات خاصة ، قد عرفوا الأسر، والحرمان والعبودية والإهانة التى عانينا

منها. نحن بمفردنا يا مدام ، هل تسمعيننى ، نحن السود. ومن قاع الشفقة ، نصرخ ، ومن قاع الشفقة نصرخ طالبين الهواء والضوء والشمس.

وإذا كنا سوف نتسلق ، ألا تريد أننا نحتاج إلى عضلات مشدودة ، وأسنان قوية ورؤوس محلوقة باردة - نعم رؤوس! وهذا هو السبب فى أننى أسأل عن السود أكثر من السؤال عن الآخرين ، إيمان أكثر وحماس أكثر، خطوة أخرى وأخرى ولا خطوة أبدا للوراء. (**مأساة الملك كريستوف**، الفصل الأول، المشهد الثامن).

- وفى توضيح مسئوليات الفنان والمفكر أثناء فترة ١٩٥٩ المناهضة للاستعمار، حذر سيزير من الظروف التى سوف تقحم الأمم المتحررة ليس فى "ضوء شمس" الاستقلال ولكن كما يقول لوممبا فى "**فصل**"، فى "سلالسل حقيرة من الظلام تترك على القارة كلها". وقد خشى سيزير أن يتم بسهولة تشييد تركيبات استعمارية معينة فى نفس قلب ما أسماه تلك "الشعوب التى تخلصت من الاستعمار بشكل غير كامل" . وقد كان مدركا لخطورة أن تطور طبقة الأفراد مجتمعًا هرميا وتستعمر جماعات عرفية معينة وتستخدم نفس وسائل القهر التى استخدمها المستعمرون الأوربيون لكى يبقوا الجماهير تحت المراقبة.

وعنما تكون الأدوار فى مسرح سيزير ليست محددة تاريخيا ، فإنها شخصيات مركبة وأنماط تاريخية مثل كاليبان وبروسبيرو فى **العاصفة**، أو

المتمرد والمهندس المعمارى والسجان وسفير الغرب العظيم فى Et Le chiens - se taisaient، وعندما يتأمل المرء الأنظمة المستبدة فيما بعد الاستقلال فى أفريقيا والكاريبى، فإن كلمات الشخصية البنكية الدولية التى لا اسم لها فى "فصل"، لها صفة النبوءة :

المصرفى الخامس. للتعامل مع المتوحشين ، هناك طريقتان:

الأول هو النادى ، ولكن ذلك قد شهد أياما أفضل

والآخر هو المال

المصرفى الثانى : استمر.

المصرفى الخامس . حسنا سوف أوضح الأمر. فقط انتبه.

ماذا يريد قادتهم ؟ يريدون أن يكونوا

رؤساء ووزراء يعيشون فى رفاهية.

باختصار، المال ، والسيارات الكبيرة،

والفيلات ، والأجور العالية، وحسابات البنوك

ولا يوفرون فى المصروفات. فقط يشحمون نخيلهم ويأكلونها.

والاستثمار سوف يجدى

سوف ترى، قلوبهم سوف تذوب. وحالا

وهؤلاء السياسيون المبتسمين سوف يكونوا

طبقة خاصة بيننا وبين شعوبهم.

وسوف يبقون على الناس أسفل بشرط أننا

نقيدهم بروابط - حسنا ربما لا تكون روابط صداقة

وذلك موضة قديمة فى هذا القرن الكئيب -

ولكن عقد وتشابكات اشتراك فى جريمة.

المصرفى الأول . برافو ! أيها الرجل الطيب ! إننا معك.

كورس المصرفيين ؛ هرا ! هرا ! ثلاثق هتافات للاستقلال.

(فصل فى الكونغو، الفصل الأول ، المشهد الرابع)

- وفيما بعد فى المسرحية يلوم لوممبا نفسه على أنه لم يتنبأ بظهور هذه الطائفة الجديدة من الظالمين الأفارقة.

عندما عينت أول ضباط من السود كيف استطعت تخيل ذلك أسرع

من حمم البركان، بأن طائفة جديدة سوف تولد ، طائفة الكولونيل

والأسياد الجدد، وأن هؤلاء الكلاب الشرهين سوف يحتكرون كل فوائد الحرية الكونغولية.

ولسوء الحظ فقد استبدلت هاييتى الاستعمار بالمجتمع الاقطاعى والذى ظل إلى هذا اليوم. "حان الوقت لتعليم هؤلاء الزنوج درسا، والذين يعتقدون أن الثورة تعنى أخذ مكان الرجال البيض ومسلكهم" (مأساة الملك كريستوف، الفصل الثانى، المشهد الرابع).

اوريكا والزنجى

- فى "**العاصفة**" ، لا بد من التمييز بين "معلم الحفلات" ومعلم الرقص والاتيكيت الأوربى لبعثة المساعدة الدولية فى التحضر إلى بلاط الملك كريستوف. ويعتبر "معلم الحفلات" هو "القائد المحرض على التفاعل" "المعالج الرئيسى الذى لا يؤدى أى دور ولكن يجعل الأدوار متاحة على شكل أقنعة، وتفترض من قبل الممثل. والبطل هو الشخص الذى تتكشف من أجله السيكو دراما. ولأنه قد تم تركيبهم حول نموذج ثلاثى من الزوجين والمعالج ، فإن الأزواج والزوجات يشكلون ثنائيات عدائية تستنفر عقد ووساوس البطل التى تتغير عناصرها وتتكاثر لتشكيل جماعة المواجهة التى هى الهدف الأكبر للعلاج النفسى. وهكذا، وفى **العاصفة**، فإنه لدينا ، ومن بين آخرين، كاليبان وبروسبيرو، كاليبان وأريل، وفى "الفصل" ، لوممبا وموكوتو، لوممبا وهمرشولد، ولوممبا وبولين لوممبا، وفى المأساة كريستوف وبتيون، كريستوف وهوجونين، كريستوف وميتلوس، كريستوف

وبريل، كريستوف وقدم كريستوف وفى Et Le chiens المتمرد والمهندس المعمارى، المتمرد والأم ، المتمرد والعاشق، المتمرد والسجان وهكذا.

وفى ديناميكيات سيكو دراما سيزير فإن شخصيات نسائية معينة مثل أم المتمرد، ومدام كريستوف هى أشكال مأساوية للاحتراس، والتى تحاول بلا جدوى تحريك البطل بعيدًا عن ملتقى الموت. ومن كل الحضور والشخصيات النسائية فى عمله، فربما أكثرهم أهمية هى الشخصية التى يهاجر مصيرها بين الأدب الرومانسى الفرنسى، والنظرية النسائية والفيلم. إنها أوريكا راهبة اليأس السوداء، من رواية **أوريكا** الفرنسية عام ١٨٢٣، لكلير دو دورفورت ، الصديقة النبيلة والرفيقة الروحانية للكاتب شاتوبرياند. وكونها أنقذت من الغرق على يد حاكم السنغال الفرنسى، تربت البنت السوداء البالغة من العمر سنتان فى باريس على يد عمة الحاكم، مداتم دو -B، وهى سيدة نبيلة أحبت البنت كابنتها. ولانها كانت تخجل من بشرتها السوداء، وقد أحرجتها الثورة الناجحة والدموية لإخوتها الثوريين فى هاييتى، أصبحت أوريكا انتحارية ومقتنعة بأن كونها سوداء قد منع أخيها الفرنسى المتبنى من أن يحبها بطريقة عاطفية. وقد منعها ايمانها الكاثوليكى من الانتحار وبدلا من ذلك تنسحب أوريكا من الحياة إلى الدير، حيث تحكى قصتها للطبيب، وهى على فراش الموت.

- وفى **ماساة الملك كريستوف**، يستخدم سيزير اكتشاف الذات التراجيدى لهذه الشخصية المسماه أوريكا، من الكلمة الأغريقية "وجدتها" من أجل

استكشاف التأثيرات السيكولوجية للعبودية والخزى العنصرى والتوتر بين الذكر الأبيض والانثى السوداء. وبعد تمرد العبيد الناجح ضد الفرنسيين، تحدى الملك شعبه فى بناء قلعة على قمة لا يمكن تسلقها على أرض متداخلة فى البحر فى هاييتى الشمالية. ولكن المشروع الأكبر لكريستوف، الذى يبنى، هو تأهيل تقدير الذات عند شعبه الذليل.

بس الشجاع. جلالتكم . هذه منحدرات مخيفة للبناء عليها

كريستوف . بالضبط . هذا الشعب لا بد أن يريد وأن يحصل على وأن ينجز شيئًا ما .

ضد المصير وضد التاريخ وضد الطبيعة. هذا هو. مغامرة

مبالغ فيها لأيادينا العارية! تحدى مجنون لأيادينا المجروحة.

- وفى الفصل الثانى المشهد الثانى من المسرحية، وأثناء مقدمة اليزابيث الموسيقية ، يتذكر سيزير اسم ومأساة أوريكا لكى يفسر مغزى حب الملك كريستوف الطاغى والمتطلبات الاستثنائية لشعب هاييتى الذى تخلص من الاستعمار حديثا .

السيدة الأولى . كفى سياسة، إيزابيل، اعزفى البيان الفيتارى، إن لها صوت ساحر، هذه الطفلة .. إايزابيل غنى لنا هذه الرومانسية الجميلة، قصة أوريكا .

فاستى (بارون وسكرتير الملك) ومن هذه الطفلة الفاتنة، أوريكا!

السيدة الأولى . بطلة القصة التى بها كل بكاء باريس. إنها قصة بنت صغيرة سوداء تربت فى عائلة بيضاء شهيرة، والتى تعانى بسبب لونها وتموت نتيجة لذلك.

فاستى . آه ! ممتع ! ممتع جدًا

إيزابيل. تغنى. طفلة غينيا السوداء

وردة السماء المحرق البعيدة

أوريكا ! البنت التعيسة

هكذا حزنت لسوء حظها

فرنسا، أنت التى فتنتنى

أنت التى رحبت بانتقالى

وأنت التى أخفيتنى على شواطئك

حيث لم أجد الحب أبدًا

اللون الأبيض، لون الملائكة

روحى جديرة بك

أيها الإله القوى؛ ما يمجدك

لو أنك كنت قد منحتنى ذلك

لولا النسيان الذى أنزلته على

مصير أوريكا ينتهى

والموت هو قرار عظيم

لمن لم يجد الحب

السيدة الأولى . برافو ! برافو ! هذا يستحق أن نموت من أجله ! ماذا تعتقد، فاسيتى؟ فاسيتى. هذا يجعلنى أفكر فى كريستوف يا مدام. هل تعرفين لماذا يعمل ليلا ونهارًا؟ هل تعرفين لماذا يمر بهذه الرغبات الجامحة / كما تسمينها ، هذا العمل لرجل مجنون، إنه لكى من الآن فصاعدا لا يكون هناك فى العالم أى بنت صغيرة سوداء تخجل من لون بشرتها والتى تجد فى لونها عقبة نحو تحقيق أحلامها.

- إن الحلم المبالغ فيه لملك هاييتى الأسود لم يتحقق بعد، حيث إن المشكلات المعالجة فى مآزق أوريكا ما تزال حتى اليوم، كما تشهد على ذلك مقابلة ١٩٩١ مع بنت من أفريقيا الجنوبية:

الصحفى:

من أفضل ؟ البيض أم السود ؟

البنت السوداء والطالبة من جنوب أفريقيا . البيض

الصحفى . لماذا ؟

البنت . لأن فى وسعهم فعل ما يريدون.

الصحفى. ماذا تفضلى أن تكونى : بيضاء أم سوداء !

البنت:

أفضل أم أكون بيضاء. ولكن ليس هناك ما يمكننى فعله بخصوص هذا الموضوع لأننى سوداء.

الصحفى. وكيف شعورك ذلك ؟

البنت:

حزينة.

وهنا فإنه من المناسب اثارة **زنجية** سيزير ، ذلك التأكيد الثلاثى للهوية السوداء والتضامن الأسود والقيم الثقافية للأصول الأفريقية. وكونه دارس للأغريقية واللاتينية، فإن سيزير جمع الكلمة فى **"دفتر العودة إلى أرض الوطن"**: هاييتى حيث تقف الزنجية لاول مرة وتعلن عن إنسانيتها. ويتضمن المصطلح موقفا جديدًا للسود ودراسة لشعب السود وتاريخه ومجال ارتباطات يتعلق بالمعنى الواسع الإضافى : الكسل الأسود، والسعادة السوداء، والثبات الأسود... إلخ وزنجية سيزير فوق كل هذا هى تأكيد ثقافى وعملية استمراضية للهوية

وعدم الاستبعاد. وبالنسبة للبعض، ومع ما بعد الحداثة وبعد الاستعمار، فإننا فى عصر ما بعد الزنجية. ويستجيب سيزير:

> الناس تتساءل: "هل ما زال هناك شئ ما متصل فى الزنجية؟ وهل هو ممتع فقط عند مستوى تاريخى خالص؟" ليس هذا حقيقيا على الإطلاق، وأعتقد أنه طالما سيكون لديك زنوج قليلا فى كل مكان، فسوف تكون هناك زنجية بالطبع. والحزن المارتينى الذى أردنا أن نعلنه بقوة ليس بؤسا حسيا كثيرا، واستغلال اقتصادى حتى لو كان هذا حقيقة هو الحال، حيث أن **الاستبعاد**، والذى كان سياسة قد صنع الضمير المارتينى المؤسس. وصدقونى إن هذه المعركة ضد الاستبعاد لم تنته أبدا تمامًا.

إنها ليست فقط كراهية الذات لأوريكا الخيالية ولكن أيضا الإحساس بالعجز والدونية والتى تلقى بالعبء على البنت الأفريقية الجنوبية الصغيرة التى تقودنا إلى التساؤل عما إذا كنا، فى الحقيقة، فى عصر ما بعد الزنجية حيث لم تعد إنسانية السود محل تساؤل.

الدماء، التعميد، الذاكرة، والقديسون الجدد

يتسم المشهد الأول فى **مأساة الملك كريستوف** بدراما صغيرة مع اثنين من الديوك يسميان كريستوف وبيتيون، على اسم منافس كريستوف، الرئيس الخولاسى للجزء الجنوبى من جمهورية هاييتى. وبالنسبة للملك كريستوف فإن كل العالم عبارة عن مصارعة ديوك.

أفريقيا المسكينة ! هاييتى المسكينة، أقصد. على أية حال نفس الشئ . هناك: القبائل واللغات والطوائف والأنهار والغابة والقرية ضد القرية. وهنا : السود والخلاسيون والطبيبات الساحرات، والسماء تعرف ماذا أيضا، طوائف وظلال ألوان ، وعدم ثقة وتنافس ومصارعة ديوك، وكلاب تتصارع على عظام، ومعارك هروب (الفصل الأول، المشهد السابع).

إن سيكو دراما سيزير تتمتع حقا بقوة مصارعة الديوك. وتجد النص عنده مركبا حول نظام متقن من الجذب، ومن ثم التوترات المؤلمة بين مؤدى الأدوار كأزواج مجادلين – ديوك متصارعة، السيد والعبد، الرأسمال والمستغل، الزنجى الطيب والزنجى الشرير، الخولاسى وهؤلاء الذين لم يفعلوا شيئًا. وعلى المستوى الأسلوبى فإن التوتر يكون بين الشعر والنثر، والإعلان الجاد والسخرية، وأجواء العاصفة والهدوء. وعلى المستويات الثقافية والنفسية الأكثر معنوية، والتى تعكس العناصر المتناقضة والتشكيلية للمجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستقلال ، يظل

التوتر بين القيم الثقافية الغربية والقيم الثقافية الأفريقية، الاستيعاب والتمرد، الموت والحياة، التكنولوجيا والطبيعة، الزمن التاريخى والزمن الاسطورى، العالمى والخاص، الفرنسية والسواحلية، العقلانية والجنون، والتوتر بين الديانات الغربية والأفريقية.

وفى شعر سيزير فإن الدماء هى الذاكرة، ويدشن مسرحه الشعائرى هذا البعد الديسبورى لذاكرة السود الجماعية. ويهتم سيزير ببلازما التجارب الموروثة والمتجمعة المدفونة فى اللاوعى والذاكرة الجماعية لأناس ذوى أصول أفريقية. وتسن مسرحية chiens قانون ذاكرة الدم الخاصة والتى تستدعى قوة وطاقات الأسلاف فى مصر وأثيوبيا وبالتحديد فى مملكات أفريقيا المنهارة " Ouagadougou مدينة الطمى المجفف، Djenné المدينة الحمراء و Tombouctou" والذاكرة التاريخية العميقة لأنهار الكونغو والميسسبى. وفى **الدفتر**، يتم استدعاء ذاكرة الدم للمتمردين السود والحمر وثورات العبيد :

فساد متوحش

لثورات محيطة

مسيرات لدماء فاسدة

أبواق بلا صوت

أرض حمراء، دموية ، ومن أصل واحد

وفى Chiens، فإن ديانة التمرد هى التحرر. ويأخذ وعى المتمرد شكلاً راديكاليًا فى اليوم الذى يدرك فيه أن السيد قد شاهد فقط عبدًا مستقبليًا فى الابن الطفل للمتمرد. ويكمن خلاص المتمرد فى القتل الشعائرى للسيد . وجزء كبير من السرحية يكرس لتأمل المتمرد فى مغزى تلك اللحظة المحددة لوجوده. فتعتبر جريمته فى نفس الوقت عمل تحررى من أجل المجتمع، الحكم بإعدامه، ولحظة مقدسة للولادة الشخصية ثانيًا من خلال الدم:

المتمرد (بخشونة) . اسمى - اساءة ، اسمى الأول - اذلال ، حالتى - تمرد ، عمرى - العصر الحجرى ....

جنسى - من ذلك الذى اهار . ديانتى ... ولكن لست أنت الذى سوف يوضحه لى بتجردك من السلاح .... إنه أنا نفسى ، بتجردى وقبضة يداى الضعيفتين الثابتتين ورأسى الصوفية ....

قتلت ... قتلته بيداى

نعم ، لقد كان موتًا مثمرًا، موتا غزيرا

وكان ليلا. زحفنا بين أشجار قصب السكر

وكنا نركض مثل المجانين ... وكنا نضرب. وكان الدم والعرق

يهدأن منا ويجددان نشاطنا ....

واقتحمنا الأبواب

وكانت حجرة السيد مفتوحة تمامًا. وكانت مضاءة بشكل جميل وكان السيد هناك ، هادئ جدًا ... ووقف شعبنا كالميت وكان السيد ... فدخلت. "أنت" هكذا قال ، وهو هادئ جدًا.

إنه أنا ، حتى أنا، وأخبرته كذلك ، العبد الطيب، العبد المخلص عبد العبيد وفجأة أصبحت عيناه تشبه صرصارين ، خائفين فى الفصل الممطر ... أنا ضربت وتدفق الدم، وهذا هو التعميد الوحيد الذى أتذكره إلى اليوم.

- وفى "**فصل فى الكونغو**" ، يرفض لوممبا دور رجل الإله - الإله المسيحى - وينتهج سلمية غاندى، وفى إشارة تستدعى الشاعر صغير السن فى نشيد العودة فى **دفتر العودة إلى أرض الوطن** ، يعلن عن نفسه، "فم هؤلاء البؤساء الذين لا فم لديهم وفم هؤلاء الذين يغرقون فى زنزانات اليأس".

لقد صادر الرجال البيض الإله لمصلحتهم ، وحاولت سيمون كيانجو أن تسترجعه ولكنهم سرقوا منا ما هو أكثر من الإله . لقد سرقوا أفريقيا من نفسها. إن أفريقيا جوعانه إلى نفسها وهذا هو السبب فى أننى لا أريد أن أكون نبيا أو المسيح. وسلاحى الوحيد هو لسانى. أننى اتكلم واستيقظ ولست مصلح للأخطاء. ولا أقوم

بمعجزات ولا أصلح الحياة. أننى اتكلم ، وأرجع أفريقيا إلى نفسها.
إننى اتكلم واعطى أفريقيا للعالم . (**فصل فى الكونغو** ، الفصل الثالث، المشهد الثانى).

ويتجسد التوتر بين الديانة الغربية والديانة الأفريقية بشكل واضح ، فى الأناشيد وفى الفصل الثالث المشهد الثانى من مسرحية **مأساة الملك كريستوف**. وفى كنيسة ليموتيد وأثناء عيد رفع مريم العذراء إلى السماء بعد موتها، يحضر البلاط الملكى كله ويركع الملك كريستوف والملكة. وأثناء الاحتشاد يظهر هناك شبح كورنيل يريل، رئيس الأساقفة السابق والذى قتله كريستوف لأنه أراد أن يعتزل. وبينما يرحب رئيس الأساقفة الجديد جوان دو دوا بمريم الكريمة أم الإله، الوردة الغامضة المملوءة بالجمال، يستحضر كريستوف إلهة الحب فودو. والجمال والإبداع ، فريدا داهومى مع "لوكو، وبيترو وبيمبا وكل آلهة الرعد والنار" وتنادى جوان دو دوا مارى ، ملكة الملائكة ، وبدوره فإن كريستوف يدعو إلى اجتماع " - Zeide Baderre Condozome " وقد وقفت فى أفواه مدافعنا ووجهتها". وأخيرا وعنما تثير جوان دو دوا حَمَل الإله والذى قبل تحدى خطايا العالم ، يتوسل كريستوف إلى دم الأسلاف المسكوب، والذى ارتفع مثل قديسين تحرير هاييتى. وقد عمل هيكل الآلهة فودو ليس فقط كمصادر روحانية ولكن أيضا كمرشدين سياسيين ومدافعين عسكريين. وكونه مضاد للمسيحية والخطاب اللغوى الاستعمارى الذى اعتاد على تبريره، كان فودو لاهوت التحرر:

سانت توسانت، والذى مات من أجل خطايانا،

سانت دوسالينز والذى مات عند الجسر الأحمر

مثل الإله الذى سقط فى الفخ -

نار الأرض السوداء

التى فاضت من الصدع الرهيب

عندما تحدى مع رعده

الخداع بالألف ذراع

موسيقى المزمور الخمسين

ايشيو (ايسيو) ، شانجو (سانجو) ، وأورجون (أوجان)

حتى الآن فإن أنماطا معينة قد أكدت أهمية نفسها فى ديناميكيات مسرح سيزير : المسئوليات المقدسة للفن فى استعادة الهيكل الاجتماعى والأهداف التحولية للسيكودراما، والميثاق الحميم بين الممثلين والجمهور، والأهمية الروحانية والسياسية ويأخذنا عنصر التحليل هذا نحو تذوق الصلات بين مسرح سيزير وبين تقاليد يوروبية معينة وأساطير وفلسفة.

ومثل الشعائر ومثل المسرحية، وكممارسة كعملية من أجل الحالة الإنسانية، يقع مسرح سيزير تحت القوة المتداخلة الثلاثية لآلهة يوروبا سانجو، إله الرعد

والرسول المقدس، **وأوجان** إله الحرب والحديد ، **وإيسيو** إله تقاطعات الطرق المحتال وشخصية التحول وسيد الشمائر الأعلى.

والمتمردون كريستوف ولوفاريتى وديساليـنز ولوممبا وكاليبان وديلجرى ليسوا هاملت غير الحاسم والذى يجادل فيما يتعلق بالأسباب الماركسية أو الوجودية. وجميعهم مستعدون للموت. وظاهرة الصوت العميق هى أساس الإشارات الثورية المنكرة للذات عند أبطال سيزير والذين من خلالهم سوف يستعيد الناس حيوتهم والهامهم ويولدون مرة إخرى من الدماء المسكوبة المقدسة للسود الهابطين. وهكذا كان الحال بالنسبة لديلجرى، موضوع قصيدة سيزير الشعرية بعنوان "Memoriala Louis Delgrés". وكونه تمرد ضد إلغاء ثورة نابليون ١٨٠٢ للمرسوم الفرنسى عام ١٧٩٣ والذى ألغى العبودية وضد التطبيق الذى قاد حملته الجنرال الفرنسى ريتشبانز ، سقط ديلجرى مع رفاقه عند قلعة ماستوبا فى جوديلوب. وكان مثال ديلجرى مؤثرا عند ديساليـنز ، ليفايتنت توسان. وفى يونيو ٢٨، من عام ١٨٠٢ ، فإن ديلجرى وهو يجلس فى القلعة قد لوح مهددًا بالكمنجة وعزف حتى يلهم رفاقه. وبعد أن عرف الحرية ، فضل أن ينفجر إلى أجزاء ولا يعود إلى العبودية.

وفى الوقت نفسه **التصعيد** الحرفى لجثمانه فى ألسنة لهب انفجار المدفع وبينما لا تزال أوتار موسيقى الكمنجة معلقة فى الهواء، فإن ديلجرى يجسد طيران طائر العنقاء، واحتضان الموت الهابط من أجل تجديد المجتمع. وحب الأب المحارب الشجاع **لأوريزا أوجان**، ويمثل مسرح وشعر سيزير إشارة ديلجرى.

وفى مجلد شعرى بعنوان **حلق الشمس المشقوق**، مع صورة عن تراجيديا ً وولادة والانتحار الافتدائى والمولد ثانية لأشعة الشمس وغروبها، يجد المرء اليمين التالية: "إننى أدين بولائى لكل شئ يرشق السماء بغطرسته ولكل شئ مخلص وخالد بكل شئ يتمتع بالشجاعة لكى يكون جديدًا دائمًا ولكل شئ يعرف كيف يعطى قلبه للنار لكل شئ يتمتع بقوة الظهور من حلم لا يتعب".

ويعبر المتمرد فى مسرحية سيزير الأولى الشعرية **Et les chines se taisaient**، عن عاطفة ديلجرى بلغة مفعمة بالنشوة.

مرحبا بالنهار والمحنة (من خلال النيران)

... دعنى أهرب من سلسلة بدون استراحة طوال

الطريق إلى احتشاد النيران التى تستطيع أن

تصعد بى، وتطهرنى وتجعلنى متوهجا

أريد أن أكون الشخص الذى يرفض ما هو غير مقبول

وفى حياتك ذات الحلول الوسط ، فإننى أريد أن أبنى ...

الأثر التذكارى ... للرفض

وسوف أموت ولكن عاريا ، سليما

إننى عارى

عارى فى الأحجار

أريد أن أموت

ولا أدرى مدى الامتنان الذى سوف يظهره هذا الشعب لى

ولكننى أعلم أنه كان فى حاجة إلى شئ آخر غير البداية

شئ ما مثل الولادة

من دمى، من دمى

دعنى أقوم بتأسيس هذا الشعب

إننى أمشى ... افترض ... احتضن ..

وبينما يسمع كريستوف الـ **Mandoucouman**، الطبلة العسكرية والمقدسة للانسحاب - موحية بالموت - فإنه لا يهرب خوفا، ولكن يحتضن إيقاعات كونية والإيقاع الحيوى لضربات القلب التى تشبه دقات الطبلة ، وتحفز الطيور التى ترمز إلى الانتقال مما هو مادى إلى عالم الروحانية :

إننى قادم ولن ترانى أتعثر. نعم يا كونغو . عندك وعندنا حكمة تقول "عندما تشاهد سهما والذى لن يخطئك ، إرمى بصدرك

وقابله من جهة رأسه" تسمعنى ؟ من جهة رأسه.

كونغو، لقد شاهدت مرارا

طائر الطنان المتحفز فى تفتح نبات الداتورة

وتعجبت من درجة الضعف التى يستطيع معها الجسد

أن يبقى على دقات القلب بدون ما ينفجر

أفريقيا ، أيقظينى بنفيرك الكبير

واجعليه مفتوحا مثل طائر ضخم

آه قفص صدرى لا تتفجر

دقى، يا طبول قلبى.

طائر الطوقان يكسر فاكهة ليف النخيل بمنقاره

مرحبا أيها الطوقان ، الطبال العظيم

أيها الديك ، الليل ينزف عند حافة فأس ضحيتك

مرحبا أيها الديك، الفأس الكادح

طائر الرفراف يشكل مانعًا لضوء الشمس السكير

مرحبا أيها الطائر ، الطبال العظيم

طبلة الديك، طبلة الطوقان، طبلة الرفراف

طبلة دمى

دق ، دق يا قلبى

يا أطفالى ، عندما أموت ، فإن الطبلة الكبيرة سوف تتوقف

ولذا دعوها تدق، وبينما تدق ، اتركوا الطبلة الكبيرة

تدق نهرا من الدماء من أجلى

اعصارا من الدماء والحياة

جسدى ! (**مأساة الملك كريستوف**، الفصل الثالث، المشهد الخامس)

- إن عمل مأساة الملك كريستوف يحدده وجود الطيور الرمزية والعلو المتواصل لمكانتها الاجتماعية تقريبا من الديك المتصارع إلى مخترق الهواء والماء، طائر الرفراف، إلى قوة الاحتمال التى لا تقارن لطائر الطنان والطوقان اللذين يظهران أيضا فى **فصل فى الكونغو**.

لوممبا:

... تمنيت أن أكون طائر طوقان، ذلك الطائر الجميل ، لكى أعبر السموات، معلنا للأجناس البشرية والألسنة أن الكونغو قد ولدت لنا ، ملكنا. يعيش الملك ! ... الحرية !

لحظة نشوة

دعونا نتقدم مبتهجين على خطوتى الاجتماعية

فى النهار الجديد ! فى انقلاب الشمس

ويتجمع التسلسل الهرمى للطيور مع الروعة الأسطورية لطائر العنقاء. ومع صلوات فاستى، فإن الملك كريستوف، الديك المتصارع، يدفن تحت علامة طائر العنقاء :

آه أيتها الطيور ، الممتلئة باللقاح

اخترعوا له ذراعين خالدين :

طائر عنقاء أحمر اللون متوج بالذهب

ألحان جنائزية ، المدافع تحيى

وفى **فصل فى الكونغو**، يتطابق لوممبا مع طائر الطوقان وطائر الطنان . وبدلا من طائر العنقاء ، فإن رمزه المقدس هو طائر آخر أبو منجل. ويرفض لوممبا جلد الثعبان التقليدى/ ملابس ملوك الكونغو:

لوممبا:

الأصدقاء لا يجعلوننى أفعل ذلك. وذات يوم فى الشجيرة قابلت روحى الحيوانية: وكان لها شكل طائر. وعلامتى هى طائر، ذلك أفضل من الثعبان. ولكى أدخل اليوم الجديد، الجناحان الذهبيان لطائر أبو منجل.

- ويستشعر لوممبا الخيانة التى تنتظره ومثل لوفريتر من قبله بـ ١٥٠ عاما فإنه يذهب "ليموت حياته" معنى ذلك أن يموت من أجل ما عاش له. وبينما يتحدث عن هاجس الموت لديه والمصير الذى ينتظره ، فإن الشفق المنقضى وكمال الفجر، واحتضان العاصفة والتعميد فى الدم والنشوة الشديدة للتفكيك التطوعى لشخصية أوجان جميعها تنسق فى غناء تراجيدى وافلاطونى مع شريك راقص.

لقد رقصنا رقصة حياتى ! عندما أنصرفن عندما

أكون منتهيا مثل الشهاب الأعمى والذى يصيب بالعمى فى سماء الليل

وعندما تصبح الكونغو ليس إلا فصلا مطعم بالدماء

وتكون جميلة ، وما زالت جميلة وتحتفظ

بالأيام الرهيبة ليس أكثر

من قطرات قليلة من الندى والذى يجعل

ريش طائر الطنان أكثر جمالاً

من أجل تخطى العاصفة

لا داعى للحزن، يا عزيزى . ارقص معى حتى الفجر

وامنحنى الشجاعة

لكى استمر حتى نهاية الليل

سيرى . أيتها المتعجرف عليك اللعنة ! ألا تستطيع رؤية الموت وهو ينظر إليك فى العين ؟ أنك تموت ولا تلاحظ ذلك.

لوممبا . إننى أموت حياتى وهذا يكفينى.

سيرى. انظر ! وهو كذلك أيها النبى ، ماذا ترى الآن؟

(**فصل فى الكونغو**، الفصل الثالث، المشهد الخامس)

إن أبطال سيزير الذين يضحون بأنفسهم هم طنطاليون فى سعيهم نحو ما هو مطلق ويعتنقون مذهب ابوللو فى وضوح الفكر والعمى، ومذهب ديونيسيس فى احتضانهم للأرض ومذهب بروميثيوس فى حبهم الجرئ للمجتمع. ويشرح الكاتب النيجيرى وول سوينكا إرادة بروميثيوس بالطريقة التالية :

"من أجل القيام بـ، غريزة بروميثيوس فى التمرد، نقل العمل إلى هدف إبداعى يحرر الإنسان من اليأس المدمر تماما ويطلق من داخله الاختراعات القاهرة جدًا

والنشطة جدًا والتى وبدون استغلال أرضية الهوة ، تختصرها بآمال خيالية" .
وهذا الوصف الأسطورى اللاتينى الأغريقى عن دوافع أبطال سيزير ليس غير متوافق مع المسرح الكاريبى والأفريقى عند سيزير. وفى مقابلة مع لينر يفسر سيزير الروابط التى يصنعها بين الشعائر البدائية فى حوض البحر المتوسط والأفريقية وشعائر فودو.

سيزير:

إن ما يثير فضولى هو الشعر الإغريقى **البدائى** . والتراجيديا الاغريقية **البدائية**. وعلاوة على ذلك، فإننى أقدر العالمين الإغريقى واللاتينى فى بدائياتهم. وفى الأساس فإن المرء يدرك أن الحضارة الرومانية أو الحضارة الأغريقية ليستا فى بداياتهما منعزلتين عن الحضارة الأفريقية...

جين إل. هذا ما أدهشنى فى احتفالات "فودو",

سيزير:

لكن من الواضح ...

جين إل. قلت لنفسى : إننى فى اليونان

سيزير:

بالضبط . فقط دعنا نكون حريصين. فى الاغريق وفى زمن ديونيسيس... ليس غريبًا جدًا، إنها ليست مسألة جنس بشرى، ولكن مسألة حضارة. فكل

الشعوب المشتغلة بالزراعة فى اليونان وفى روما وفى حوض البحر المتوسط كان لديها آلهة استرضائية.

والشكل الذى يضم المصادفات الكاريبية والأفريقية والبحر متوسطية والتى هى تحت الاعتبار هنا هو **أوجان**. وفى الفصل الرائع حول سوينكا فى علامات الغزو / أقنعة المقاومة : **اختراع الهويات الثقافية فى الدراما الكاريبية والأفريقية والأفريقية الأمريكية** ، يشرح أولانيان بأن مبدأ أوجان هو "مبدأ ذكورى فى التفوق، الاحتفال المترف بالرجولة التى تشكل النسيج الرمزى لعاطفته، الإرادة الكبيرة، اختراق الوجود، **وأوبا أوجان** القضيبى. وبالإضافة لذلك، فإن أوجان هو يوروبا "إله النشوة والجرأة الإبداعية غير أن إرادة أوجان الجريئة ليست نهاية فى حد ذاتها. ويعتبر إبداعه مقدمة للخلق نفسه وهكذا فهو مرتبط بأبللو. والإرادة المجنونة التى حررها لصالح المجتمع تخبرنا بأن أوجان بالإضافة إلى ذلك، هو شئ ما أخر: برومثيوس. وهكذا فإن ادعاء سوينكا بأن "أوجان يمكن فهمه على أفضل وجه فى القيم الهيلانية لكونها كلية فضائل برومثيوس وأبوللو وديونيسيس". ويعطى لوفارتير مثلا على مثالية أوجان.

ما أملكه : قليل

زنزانة فى العصر الجورى

زنزانة صغيرة ، يرسم الجليد خطوطها مع قضبان بيضاء

والجليد هو السجان

الحارس أمام السجن

ما أملكه

رجل وحيد محبوس فى

بياض

رجل وحيد يتحدى

الصرخات البيضاء للموت الأبيض

(توسنيت، توسنيت لوفارتير)

انتفاضات الليل فى الأربع أركان

لهذا الفجر

تشنجات الموت المتجمد

مصير عنيد

صرخات تنتصب من أرض صامتة

وعظمة هذا الدم لن تنفجر مفتوحة؟

- والخبير العسكرى الذى لا يقارن والذى قاد تمرد جيوش نابليون والمعروف بـ "بابا" توسينت عند الجماهير، وفى جمع بين الاستشهاد والإحساس بأن عليه إبعاد نفسه عن المشهد من أجل إنجاز مصير هاييتى، فقد سمح توسينت لنفسه بأن يأسر ويذهب للموت فى سجن من الجليد فى الجبال الجورية لفرنسا. وفى أثناء ليلة يونيه ٧-٨ فى الخارج ، وهو على ظهر السفينة **هيرو** فى الطريق إلى فرنسا، كتب توسينت "فى الانقلاب علىّ، قطع المرء فى سانت دومانجو - فقط جذع شجرة حرية السود، وسوف تنمو مرة أخرى من خلال جذورها لأنها عميقة وبأعداد كبيرة".

وفى مسار حياتهم كحالمين، ومحررين وبنائين شعوب، يوضحون الطريق لشعوبهم، يعكس أبطال سيزير تفاصيل حياة أوجان. وفى دراسة عن مشهد جليدى، يقدم لاوال رؤى تتعلق بمساهمات أوجان والعلاقة الحتمية بين سانجو وأوجان. وطبقا لأسطورة يوروبية واحدة:

عندما وصل أوريزا للمرة الأولى إلى الأرض، كانت الغابة البدائية كثيفة جدًا لدرجة لا يمكن اختراقها، ولكن استخدم أوجان سيفه الحديدى لشق طريق فى الغابة. وباختصار، فإن حديد أوجان قد مكن البشرية أن تحول سطح الأرض من غابة بدائية إلى ما يعرف اليوم ببيئة مريحة ومجتمع منظم حيث يخضع الفرد إلى مجموعة قيم بدونها لا يستطيع المجتمع ان يتماسك. وعلى الرغم من حقيقة

أن أوجان، كم صور فى الأساطير، متوحش وقلق، إلا أنه يكره الكاذب والخائن واللص وكل من يخرج عن قواعد الأخلاقيات. والقسم الكاذب على وسيلة حديدية معناه التعرض لغضب أوجان الشديد. وهكذا فإن أوجان ليس فقط رمزا للصناعة والاختراع ولكن أيضا حارس للأخلاق الإنسانية والتى يعتمد عليها الاستقرار والتقدم الاجتماعى.

ويبدو أن أوجان (إله الحديد) كان ذات مرة مرتبطا بالفأس الحجرى قبل أن يكتسب يوروبا معرفة العمل فى الحديد، حيث إن الفئوس الحجرية تشكل أكثر الرموز تقديسا فى بعض الأضرحة المكرسة للإله. وعلى الرغم من أن الفأس الحجرى يرتبط الآن بسانجو (الذى يقذفه من السماء أثناء العاصفة الرعدية) فإن إله الرعد يعتمد على أوجان فى انتاجه. ولا عجب، فإن التقاليد تطلب من سكان المنزل الذى ضربه البرق أن يلجأوا إلى ورشة حدادة.

عند مفترق الطرق

إن أبطال سيزير هم فى الأساس نفس الشكل ، ثوريون، وتسير مسرحياته من دراما استعمارية وشعرية جدا مع شكل متمرد ذو نموذج أصلى (Et les chiens se taisaient) إلى الدراما التاريخية المتعلقة بالكاريبى **كريستوف** (**مأساة الملك كريستوف**) والأفريقى لوممبا (**فصل فى الكونغو**) إلى التجسيد البسيط المرسوم للعبد المتمرد كاليبان فى **العاصفة**. ومن شخصيات هؤلاء المتمردين الأربعة) تظهر تجربة السود. ويقف مسرح سيزير عند مفترق طرق تجارب السود ما بعد الاستقلال والمناهضة للاستعمار والاستعمارية.

والمسرحيات الأربعة تنتهى جميعها بطريقة غامضة. فمسرحية Chiens تنتهى بموت المتمرد ورؤيا بحر الكاريبى الأزرق مزينا بجزر ذهبية وفضية فى ضوء الفجر. وتنتهى مسرحية **مأساة الملك كريستوف** عند موقع بناء فى الجبال مع سقالات جثة الملك كريستوف ورؤية مرحب بها للبعث ، وطائر العنقاء الأحمر المتوج بالذهب فى حقل أزرق سماوى. وتنتهى مسرحية **فصل فى الكونغو** مع يوم الاستقلال ١٩٦٦ فى الكونغو الذى يحتفل به فى خطبة تمتلأ بالأكاذيب والحسابات السياسية من جانب موكوتو الرجل العسكرى القوى وسير الأكفان فى يوم ولادة الشعب. وتنتهى العاصفة بصرخة الحرية المسموعة لكاليبان مع بقاء المستعمر بروسبيرو فى الجزيرة، موحيا فى سطوره الأخيرة بأن الاستقلال لن يفك بسهولة الروابط التى تربطهم. وكل المسرحيات الأربعة تنتهى عند مفترق طرق العمل غير المكتمل لبناء الأمة. ويوضح سيزير هذه النقطة فى مناقشة بُعد كريستوف والذى بالغ فيه العلماء الأوربيون . وبالنسبة لسيزير :

> هناك شئ ما محزن، إنها تلك الشفقة التى لا يراها أبدًا المؤرخون الأوربيون، إنه البعد المحزن لرجل يخرج من العبودية ويريد تربية شعبه، ويربى نفسه على نوع غير عادى من الصوفية. ويستخدم كل الوسائل المتاحة أمامه فى وقته، غير أن هذه الوسائل لم تكن دائمًا هى الأفضل. ولكن هناك شئ ما عظيم يفتدى كريستوف، والذى يفسر كيف لا يمكن أن يكون برجوازيا صغيرا من هاييتى مثل البابا.

وهناك عظمة كريستوف خلف كل ما هو سحرى. وهذا هو السبب فى عظمة كريستوف على الرغم من **العظمة التراجيدية**. شئ يتعلق ببرومثيوس. وهذا لا يعنى أننى معجب بكريستوف أو إننى اتخذه كنموذج. فمن خلاله أحاول أن أفهم موقف رجل يرتقع من العبودية وتأسره ضرورة بناء الأمة ويظل هناك.

وفى هذا الصدد وعند مفترق طرق تجارب السود فيما بعد الاستقلال والمناهضة للاستعمار والاستعمارية ، عند مفترق طرق عمل بناء الأمة غير المكتمل، عند مفترق طرق التراجيديا، فإن مسرح سيزير هو أيضا تحت حكم ايشيو، بابا ليجبا، والذى هو فى الحقيقة **لوا** الهاييتى أو **أوريزا** اليوروبى فى مفترق الطرق.

ايسيو، إله التحول ، الرسول والمحتال لكل الأوريزا، ويدعى أيضا ايسيو اليجبارا ، وكيل التغير. وايسيو (الرسول المقدس) ، المحرض على الخلافات والصراعات. وتكمن أهمية ايسيو فى حقيقة أنه الرسول المقدس وأساس الديناميكية. وبدون تعاونه لا يمكن إقامة أى شعائر ولا يمكن أن تكون أى عملية مؤثرة. والسوق هو .... ميدانه. وكونه المحتال المقدس وراعى **آسى** (القوة التى تجعل الأمور تقع) ، فإن ايسيو هو وكيل التغير.

وهناك جانب لإيسيو متوارث فى كل الأشياء سواء المفعمة بالحيوية أو الجامدة ويشحنها بقوة الوجود وفى نفس الوقت يخضعها للتغير. ويرتبط ايسيو بإيقاع الوقت والحركة ، والبداية والنهاية، والقديم والجديد، والايجابى والسلبى، والحياة والموت، والشرق والغرب وكل مباهج وأحزان الوجود الإنساني.

وفى العاصفة لسيزير ، فإن بروسبيرو هو تجسيد للعقلانية الكلية والقوة التكنولوجية القاهرة والسيطرة ، والتصورات الغربية عن الملكية والنظام. وتسكن آلهة كاليبان عند مفترق طرق الخير والشر، وحتى شانجو هو محتال، كما تكشف أغنية كاليبان:

انسى أن تعطيه مساحة إذا كنت تجرأ :

فهو سوف يشعر بالراحة رغم أنفك !

ارفض أن تجعله تحت سقفك على حسابك !

فهو سوف يمزق سقفك ويرتديه كقبعة !

من يحاول أن يضلل شانجو

سوف يعانى من ذلك

شانجو . شانجو هه ! (**العاصفة** ، الفصل الثانى، المشهد الأول)

- وتعتبر حفلة زفاف ابنة بروسبيرو، ميراندا ، والتى قد حمى فضيلتها من التقدم المتصور لكاليبان، هى المناسبة التى فيها يظهر ايشيو.

ميراندا . لكن من هذا ؟ لا يبدو أنه خير جدا ! وإذا لم أكن خائفة من سب الإله، لقلت أنه شيطان وليس إله.

بيروسبيرو ... ماذا تفعلين هنا ؟ ومن دعاك ؟ اننى لا أحب مثل هذا السلوك غير المنضبط حتى من إله !

ايشيو . قلكن هذا هو المقصود .. لا أحد قد دعانى ... وهذا شئ غير لطيف! لا أحد قد تذكر ايشيو المسكين ! لذا فقد أتى المسكين

ايشيو على أية حال ! هيه هيه ! ...

ايشيو يستطيع تأدية حيل كثيرة،

اعطيه عشرين كلبا !

وسوف ترى حيله القذره ...

ايشيو يحتال على العروس

وفى يوم الزفاف

تدخل فى فراش خاطئ ...

ايشيو يمكنه رمى حجرا أمس

ويقتل طائرا اليوم

ويمكنه أن يخلق الفوضى من النظام والعكس صحيح ..

أوه ، ايشيو مبتهج ؟

أيشيو هو جنى مبتهج

ويمكنه أن يضربك

يمكنه أن يضربك

يمكنه أن يضربك

يمكنه أن يضربك، يضربك (**العاصفة**، الفصل الثالث، المشهد الثالث)

ويعتبر ظهور ايشيو علامة على بداية نهاية قوة بروسبيرو وسيطرته على كاليبان. ويقلب ايشيو العالم رأسا على عقب وبهذا المعنى فهو وكيل ثورى للتغيير، ويعزز تمرد كاليبان ويسرع بتحوله. ويستحوذ عليه من قبل رعد شانجو وشجاعة المحارب اوجان ، وقدرة ايشيو على التغيير والسلاح المعجزة لقدرة ايشيو، ويتقدم كاليبان ليتعارك مع بروسبيرو ويقبض على لغة القوة لكى يعبر عن وعيه الراديكالى:

كاليبان :

لا بد أن تفهم بعض الأمور القليلة، يا بروسبيرو.

لسنوات كنت أحنى رأسى

لسنوات كنت أتقبل حالى

اتقبله ! أتقبله ! كله

اهاناتك ، وعدم اعترافك بالجميل

وما هو أسوأ من كل الباقى

تنازلك

ولكن الآن ! انتهى كل شئ

انتهى، هل تفهم

قوتك

ونفس الشئ ينطبق على كلابك المطاردة

قوتك البولسية ، تدخل السيطرة على الشغب

وهل تعرف لماذا لا ألعن ؟

هل تريد أن تعلم السبب

لأنه فى يوم ما اعلم أننى سوف استحوذ عليك

مطوق. وعلى نفس الوتد الذى اعددته

لى . يطوقك

بروسبيرو أنك ساحر، ومشعوذ ومخادع

تخدع نفسك.

وتكذب ، انك تعودت على الكذب

وقد كذبت على واتقنت كذبك جدا

كذبت على فيما يتعلق بالعالم، وكذبت على فيما يتعلق بى

كثيرا لدرجة أنك فرضت على صورة لنفسى

والتى اقتنعت بها تقريبا

وأننى - متخلف كما تقول ، وغير قادر على اتقان

المهارات الأساسية.

هكذا أردتنى أن أرى نفسى

مثل هذه الصورة التى أعطيتها لى عن نفسى، أكرهها

وهى مزيفة

ولكن الآن ، وقد استغرق الأمر طويلا ، الآن فإننى اعرفك

أيها السرطان فى قلبى واعرف أيضا نفسى

وعلى فكرة فإن الفرصة متاحة أمامك للخروج الآن.

ويمكنك أن تكف عن العمل وتخرج الجحيم

ويمكنك العودة إلى أوربا

آه ! أنك لا تصغى إلى

أنا متأكد أنك لا تريد المغادرة

أوه هذا يجعلنى أضحك، مهمتك التى تدعى هكذا

"عملك"

ندائك يحاول جعل حياتى بائسة،

لكى امكث على مؤخرتى

وتصب اللعنة على ! (العاصفة، الفصل الثالث، المشهد الثالث)

وكما يقول سيزير فى **الدفتر** ، فإن حبه للجنس البشرى الأسود حب طاغى ولكنه ليس متحيز عرقيا :

حيث إننى متحصن فى هذا الجنس البشرى الفريد

وما زالت تعرف حبى الطاغى ....

ذلك ما أريد

هو من أجل الجوع العالمى

من أجل العطش العالمى

وكما تجسد **العاصفة** ، ويوضح خطاب كاليبان أعلاه، فإن سيزير هو ناقد انسانى للممارسات الاستعمارية الأوربية، وناقد للإرادة الأوربية فى السيطرة، وفى تعريف وتمثيل الشعوب والأماكن المسيطر عليها من خلال نظره بروسبيرو. وقد سار ظهور الظاهرة الإنسانية الأوربية فى خطوات متوازية مع الدخول الأوربى إلى ممارسات العنف والاستغلال والاستعباد والمذابح الاستعمارية والتى تحط من قيمة الإنسان. وكانت الظاهرة الإنسانية الأوربية حصرية : فهى تشمل ما استعمر. فهى جانب من **Ifogbontáayése** : فى البحث عن إعادة صنع وتحسين العالم ، بحث من أجل "وحدة فى التنوع" . وفى مسرحيته الأولى، التى

كتبت فى ١٩٤٦، يضع سيزير رؤية الوحدة فى التنوع والظاهرة الإنسانية العالمية فى حلم يقظة غابة المتمرد. ويتخلى المتمرد عن الكراهية كشكل من الاعتمادية والاستعباد. وفوق كل هذا فإن ما يبحث عنه هو الحرية بكل كمالها الإنسانى. إنها رؤية مجتمع ما زالت تتحدى العالم فى تحقيقها.

المتمرد . **الحقد** ؟ لا. أن تكره معناه أن تظل معتمدًا.

ما هى الكراهية ، إذا لم تكن قطعة الخشب المربوطة فى رقبة

العبد وتجعله مقيدًا.

أو النباح الكبير للكلب الذى يمسكك من حلقك

وأنا ذات مرة قد رفضت أن أكون عبدا

أعتقد أن العالم قد يكون غابة . حسنا !

فهناك الأشجار لاستوائية وبعض أشجار البلوط الحية، وبعض

أشجار الصنوبر وبعض أشجار الجوز الفاتحة

وأريدها جميعًا أن تنمو، كثيفة وقوية، مختلفة فى الخشب

وفى التحمل ، وفى اللون

ولكن متساوية فى الحواف وذات حيوية وبدون أن تعوق

واحدة الأخرى

مختلفة فى أساسها

ولكن أوه

مبتهج

اترك رؤوسها تتقابل نعم، عاليا فى الارتفاعات السماوية

حتى تشكل من أجل البشرية

سطحا واحدا

وأنا أقول السطح الواحد والواقى فقط

(chiens، الفصل الثانى)

ماى جوزيف

علم أساطير سيكوراكس

روح التبادل وحالة آكلى لحم البشر

المشعوذة، والملكة والعبدة، والأم ، والساحرة والثورية - تفجر سيكوراكس رواية التحديث البصرى بعواءاتها الانشقاقية فى عاصفة شكسبير. وأرض أم التمثيل الأسطورى، والطبيعة البكر، أو الروح المتعلقة بالأم، فإن سيكوراكس تجسذ إعادة روية راديكالية لقوة داخل الصراعات القومية. وحتى وقت قريب، وكونها شخصية مهملة فى مسرحية شكسبير الأخيرة، تقدم سيكوراكس نقدا مثيرا لمحو النساء كمشاركات فى السياسة فى الدولة الحديثة. وتشعر اهتمامنا نحو تاريخ الغزو الاستعمارى، والتحرر القومى، والذى قد سلم النساء إلى **ظلال** تشكيل الأمة الحديث. والانعكاسات النسائية الحديثة على سيكوراكس تستجيب إلى التعديلات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية الأولى فى **العاصفة** والتى تهملها وتركز فقط على آريل وكاليبان وبروسبيرو. وكما يوضح ريتمار فى مقاله **كاليبان** (١٩٧١) ، فإن القوة الاستعمارية لكاليبان / آكل لحوم البشر - كما توضحها مسرحية مور **اليوتوبيا** (١٥١٦) ومسرحية مونتين **حول آكلى لحوم البشر** (١٥٨٠) ومسرحية شكسبير **العاصفة** - قد ولدت مرة أخرى العمل المتقن لقراءات الجنوب - الشمال للدولة الناشئة بالنسبة للروايات الاستعمارية وما بعد الاستقلال عن قوة الدولة.

والأعمال **آريل** (١٩٠٠) لكاتب أورجواى رودول، و**كاليبان يتحدث** (١٩٢٦) للفرنسى جوهنيو، وبروسبيرو وكاليبان: سيكولوجية الاستعمار (١٩٥٠) لمانونى و**بشرة سوداء، أقنعة بيضاء** (١٩٥٢) لفانون، و**متعة المنفى** (١٩٦٠) لجورج لافج، و"أفريقا والتفتيت الثقافى" (١٩٧١) للكينى ثيونجو و**مثال شكسبير** (١٩٧٠) لكلارك ، و**هل تحبنى يا سيدى ؟** (١٩٧٧) لوالاس، و**العاصفة** (١٩٦٩) لسيزير كلها تقدم أكثر المعالجات لكاليبان أثارة. واستبعاد سيكوراكس من هذه النصوص يكشف عن الاستعمار. ونقرأ عن سيكوراكس من خلال تاريخ بروسبيرو فى الاستحواذ وفى كونها مستحوذ عليها. وهى أول مصطلح فى الاستيلاء على الملكية وآخر **مصطلح للرغبة ككيمياء.**

إن سكيوراكس تعتدى على منطقة أبطال تشكيل الأمة الذكور كحضور ممزق، وغالبا ما سمع عنها أكثر مما شوهدت. وعلى العكس من ابنة بروسبيرو ميراندا، والتى تذكرنا بها فوسكو الشخصية الأنثوية المهمة الأخرى فى **العاصفة**، تجسد سكوراكس فطرة التحيز عرقيا. وهى تثار كشاغلة أصلية لآرجير، الأرض البدائية فيما قبل الاستعمار خارج خيال علم الخرائط الأوروبى. وفى استيرادها التاريخى المثير للذكريات، فإن ظهورها كخضوع أسود سمعى خارج الاستناد إلى رؤية العين الأوروبية يوضع بالفعل كنظام علامات متشابك : فهى تسمع ولا ترى ولذا تشغل مكانا خارج رؤية لغة المنطق الأوروبية. ومع ذلك فهى الصمت البصرى الأجبارى لجسدها غير العقلانى المسجون والذى يتعلق به منطق بروسبيرو. وتؤكد بربريتها كياسة بروسبيرو الكلامية. وصمتها الصوتى يصيب

الإنسان بالصمم حقا حيث إن همجيتها المهددة وقدرتها على التوالد والقوى السحرية، وحقوق الأرض بفضل وطنيتها جميعها تدل على حدود القلق الذكورى الأوربى، ولذلك لا بد أن تختفى وتقهر. ولكن كما توحى سيكوراكس فإنك تستطيع أن تسجن جسد أحد الرعايا الذى نزعت قوته تاريخيا ولكن لا يمكنك محو سماعه.

وكمواطن من حداثة العالم الجديد، فإن سكوراكس وهى موضوع منحاز جنسيا ومستعمر وفيه شئ من العنصرية، تعود إلى مشهد قهرها. وهذه المرة تعكس قصتها، وهى تسافر إلى الإمبراطورية السابقة ، بريطانيا - وإلى الغرب - وتقاطع تصورات الإنسانية العالمية، من خلال القيام بسحرها الحديث الخاص: الادعاء بالمواطنة الديمقراطية. وتفضح صرخة سيكوراكس التجاهل الأيديولوجى لخطاب الغرب اللغوى والداعى إلى الديمقراطية وتتحدى حدود علم بروسبيرو عن مواطنة البيض ذات الامتيازات فى بريطانيا.

إن سماعية سيكوراكس هى رابطة ديسبورية قوية بين تشكيلات موضوع العالم الجديد والتشكيلات الأفريقية والأوربية والكاريبية. ويثير صوتها الحقول المعرفية التاريخية الغامضة والتى من خلالها لا بد أن تكون الصراعات الثانوية مادية. وهى قوة لها صداها خلف الدولة الناشئة حيث أنها تتقن الرواية الاختيارية للمالك والمملوك، وآكل لحوم البشر والمأكول ، وتفكك سيكوراكس الامبراطورية وماهية اللغة الانجليزية والذكورة بينما فى الوقت نفسه تشكل

الخطاب اللغوى فى التحديث والرغبة والحقوق الطبيعية فى المواجهة الوحشية. لأوربا مع فانتازيتها فى كل مكان.

وكمدخل نحو حل ألغاز القيود النفسية للقوة والجنس والعاطفة القومية فإن سيكوراكس فى الوقت نفسه هى بنت الموطن الأصلى وموضوع حديث فى الأمة الجديدة وصرخاتها تحرر الاقتصاديات غير المعلن للتبادل. وتفرض على براجماتية أنظمة العالم الرأسمالى الناشئة عصبية المرونة والوكالة التابعة. ويخلق حضورها قلقا متناميا فى المحتل المستعمر.

وإذا كان بروسبيرو يجسد التنوير والدول الحديثة الناشئة فى أوربا القرن السادس عشر (فى هذه الحالة ميلانو ونابلى)، فإن سيكوراكس تمثل منطق تجربة بروسبيرو فى الخسارة والاستحواذ. وتعتبر سيكوراكس علامة على حرمان بروسبيرو من حقه الشرعى عندما أطاح به أخوه من على العرش. وهى أيضا تذكرنا باستيلاء بروسبيرو غير القانونى على أرضها. وتجسد سيكوراكس شكسبير السحر الشيطانى للجغرافيا الخفية المرتبطة بالإله الوثنى ستابوس Setabos والذى يعتبر "الشيطان نفسه" وعلى النقيض من ذلك ، فإن بروسبيرو هو سحر أبيض، سحر المساحة الشرعية لعلم الخرائط الغربى، كيمياء التاريخ الغربى التى اكتسبت شرعيتها من خلال تكنولوجيا الاستعمار والسيطرة.

وتعتبر سكوراكس علامة على الحدود الخارجية لمعرفة أوربا بنفسها جغرافيا وسياسيا. وهى تجعل الانفجار النفسى والمعرفى مسموعا فى عالم علم الخرائط

التنويرى المشفر والمحفور والمكتوب والذى يخبر عن روايات حالة الدولة والكياسة الأوربية. والصدام مع سيكوراكس والتى يعلن آريل أنها من الجزائر يمحو سلطة بروسبيرو على ما هو معروف ويكشف عن رعبه من الحقائق المعرفية الأخرى التى اتضح تشوهها خلال هذه المواجهة. وكونها نزلت إلى ساحرة "الغضب غير الملطف" فى قراءة بروسبيرو، فإن سكوراكس تفجر ساحة المعرفة الغربية باستيعابها لسحر معرفى مختلف ويلوث سجنها على يد بروسبيرو وموتها الغامض خطاب بروسبيرو اللغوى عن الحضارة والغزو من خلال الخضوع الراديكالى للغضب الفطرى. وتظهر سيكوراكس السحر القوى لتصميم الذات والحكم والذى له صدى من خلال المناظر الطبيعية المضطربة لتاريخ التنوير.

وعندما تظهر للمرة الأولى فى **عاصفة** شكسبير، فإن سيكوراكس يطلق عليها وصف الظهور الوحشى لشعب الجزيرة المستغل الآن، والتى جغرافيتها الخيالية تعصر العالم الجديد. وكعلاقة على العنف غير الناطق للتاريخ، فإن سيكوراكس يتم تفضيلها كموهبة معذبة لشعب الجزيرة المسروق. وحضورها بدوره يزود بروسبيرو بأدوات قياس مشابهة للخوف والحرمان والتى من خلالها يغير من حكمه. وتتحول قيمة سكيوراكس من ملكة حاكمة إلى عبدة مسروقة، مكنت بروسبيرو من أن يصبح مالك/ ملك شعب الجزيرة غير الشرعى. فهى الرعب المقهور فى وسط دولة بروسبيرو المملوءة بالرعب، والوكيل الطبيعى والذى يعاق وصوله المشروع إلى ملكية الجزيرة بسبب قوة بروسبيرو.

إن مواجهة سيكوراكس مع أوربا فى **العاصفة** تسن قانون كيمياء الدولة الآكلة - للحوم البشر والشاعر والكاتب المسرحى البرازيلى دو أندرادى De Andrade فى مقاله "مانيفستو آكل لحوم البشر" دسن أثناء فترة التحديث البرازيلية فى العشرينيات علم أكل لحوم البشر كنظرية تبادل. ومحركا تصور آكل لحوم البشر بعيدا عن التحليلات القصصية والانثربولوجية للسياح المستعمرين، فإن أكل لحوم البشر يقدم تحليلا عن الاستهلاك والرغبة فى المواجهة الاستعمارية. وكان مشروع أندرادى Andrade هو خلق ثقافة قومية من خلال استهلاك ونقد النفوذ الأجنبى والوطنى. وابتلاع التأثيرات الثقافية المستوردة وهضمها وإعادة عملها مرة أخرى وفقا للظروف المحلية. وفى كلمات دى أندرادى ، المخرج البرازيلى لفيلم Macunaima (١٩٦٩)، تعديل لرواية ماريو دى أندرادى الحديثة ١٩٢٨ "إن أكل لحوم البشر هى طريقة نموذجية لظاهرة الاستهلاك .... فكل مستهلك.. ينزل إلى أكل لحوم البشر هؤلاء الذين بوسعهم أكل الآخرين من خلال استهلاكهم للمنتجات، أو حتى بطريقة مباشرة أكثر فى العلاقات الجنسية ..... الأبطال الجدد ... يحاولون التهام من يلتهموننا".

إن أكل لحوم البشر عند أوسولد دى أندرادى يعقد النظريات الاقتصادية فى قيمة الاستخدام والتبادل ويضيف بعدا متمردا وماديا. وتخاطب قراءته الدقيقة عن رأس المال كاستهلاك الحقيقة العنيفة والمصغرة للغزو والإخضاع والحسابات البسيطة للطيب للمستعمرين الطيبن والمستعمر السيئ. وفى مناطق الرغبة والكبت المتداخلة فى أكل لحوم البشر فإن سيكوراكس مثل بروسبيرو - هى

ساحرة منفقة، تشارك فى تبادل سحر شيطانى يتعلق بأكل لحوم البشر من أجل الاستحواذ على الآخر. وكل منهما يخترع الآخر كشر والذات كخير. ومع ذلك تنزل كيمياء سيكوراكس إلى قوة حاقدة. وتوصف كآكلة لحوم البشر، بينما سحر بروسبيرو هو فن مسخر لعلم الاستنارة.

وفى علم جينات المصطلح **أكل لحوم البشر**، يسجل هولم Hulme الأحداث التاريخية الاجتماعية المحيطة بروايات أكل لحوم البشر كإلتهام لحم الإنسان وفك الارتباط الأيديولوجى لأكل لحوم البشر. ومن خلال قراءة مشاهد الاستهلاك المادى والقانونى والروحانى للأجساد الطبيعية فى تكوين الدولة. ويفجر تحليل هولم جدلية المستعمر ضد المستعمر ويكشف عن مرجل هائج من الأرضيات والهويات المتصارعة والمتضارية. وبعد أن وصف من خلال لغة أكل لحوم البشر (على سبيل المثال) دافع مانديفيل "الرجال الذين وقفت رؤوسهم فى صدورهم" والذى اكتسب شعبية فى محاضرات بصورة مريرة مثل كتيبات برمودا ١٦١٠ وتحليل رالف عن Guiana، وتلك التى قام بها سميث وماجلان وكولمبوس، فإن العالم الجديد شعب جزيرة سيكوراكس - قد تشرب بفكرة ما أطلق عليه قانون "القوة الشريرة".

إن شرعية الاستحواذ تظهر كميدان صراع فى الصدام الاستعمارى بين الرجال فى أرشيف هولم "بروسبيرو وكاليبان" . ومع ذلك فإن هولم لا يناقش سواء كان أو كيف أن أكل لحوم البشر الأيديولوجى ربما يمكن من قراءة تهدف

إلى غاية. ومن هنا فإن نظرية اوسولد مفيدة فى التفكير من خلال فكرة أكل لحوم البشر الأيديولوجى كممارسة هامة فيما بعد الاستعمار. إن عدم التوقير المتعلق بأكل لحوم البشر عند أندريتا يسمح لسيكوراكس بأن تمزق الإطار التركيبى للتاريخ بين الرجال، وتعيد كتابته بمصطلحات مختلفة تمامًا.

- وتتحدى سيكوراكس حيوانيتها المفترضة ، والذى يرتبط بجسدها الحامل الأموى. وتتخطى الحكايات الانثربولوجية والتاريخية فى أكل لحوم البشر والتى توافرت من خلال الكشف عن حدودها المنطقية. وتظهر صرخة سكيوراكس "القوة الشريرة" لإبن البلد الذى يوسم بالبهيمية وتفضح هذه القوة. وكما يلاحظ قانون فى التبادل العنيف لملكية الأرض فى السوق الاستعمارى، فإن المستعمر يجعل ابن البلد بهيميا ويصفه بتعبيرات حيوانية مثل أسراب الجراد و........ . وسيكوراكس كشخصية نسائية من البلد فى هذا الاقتصاد مثل "شيطان ذو عينان زرقاويان" والذى يخرج جسده الحامل قوة العمل الحرة على الرغم من أنها شريرة، قوة عمل شيطان صغير به نمش - ولا يتمتع بشكل الإنسان المكرم "والذى سوف يبقى على بروسبيرو فى الخدمة" . وتظهر كآكلة لحوم بشر من خلال أنظمة الرأسمالية والتى من خلالها يستهلك جسدها الأسود الحامل المستبعد كقوة عمل حرة. وهى السلطة المستهلكة لجزيرة غير هامة فى الأطراف الخارجية للخيال الأوربى.

وتعتبر سيكوراكس آكلة لحوم بشر وأيضا مأكول لحمها. وهى تجعل الاقتصاد الرأسمالى المتعلق بأكل لحوم البشر أحشائيا ومن خلاله يتم تزييف انتاج وتمثيل

الدولة الحاكمة - أحداهما أوربية والأخرى من العالم الجديد (على الرغم من كونها تقع جغرافيا فى العالم "القديم" غير المسكون فى شمال أفريقيا، المفترض أنها الجزائر فى نص شكسبير) ومن خلال نشر منطق أكل لحوم البشر والالتهام، فإنه يمكن قراءة نظرية الاستخدام وقيمة التبادل الاستعمارية وما قبل التصنيع ومع ذلك معاصرة جدًا فى المسرحية. إن سيكوراكس، مواطنة شعب الجزيرة الفطرية يتم استثمارها.

وفى هذا الاقتصاد فإن بروسبيرو لا بد أن يسقط على سيكوراكس كل ما يخشاه فى نفسه وحداثته. وهو يقرأ سيكوراكس كآكلة لحوم بشر لكى يمكن منطقه الخاص المتعلق بأكل لحوم البشر فى التهام الحقوق الطبيعية فى شعب الجزيرة. ومن خلال انزال الأذى والتعذيب والسجن والأساطير والأسقاط على أجساد سيكوراكس وكاليبان الوطنية همجية التحديث الأوربى، يفرض بروسبيرو القانون الأوربى على أرضه المسروقة، ويصبح نظام الحكومة لديه مفعما بالتعذيب والسجن والمراقبة.

إن ما نفتقده فى آليات بروسبيرو الحكومية هو تعقيدات مواطنة المحكومين والخاضعين والمستعمرين. إن جسد سيكوراكس المسجون ... والذى مع العمر والحسد نما وأصبح طوقا، والحضور الغائب للمرأة التى تجسد الشعب كصوت سيكوراكس "شعوذة رهيبة للدخول فى سماع الإنسان" - هذا الجسد يتم محوه في البلاغة البصرية لحالة الدولة. وهذا التصرف الاستهلاكى المألوف بشكل

متناقض هو الذى يشدنى للتحرى عن شخصيات سيكوراكس شكسبير (أو عدم التحرى) فى مشروعات تفتيت الاستعمارية البروليتارية.

كتابة سيكوراكس: اتفكيك الامبراطورية

وحيز التاريخ

- كما يقول جليسانت Glissant فى **الخطاب اللغوى الكاريبى**، إن أيديولوجيات تشكيل الدولة المختبأة "تحت سطح" كتابة التاريخ تحث على الأعمال التراجيدية العظيمة لبارد Bard. وتأتى تساؤلات شكسبير الميتافيزيقية عن شرعية وخلافة العروس الانجليزية والهولندية فى المقدمة فى مسرحياته التاريخية خاصة المعاهدة حول الملكية التامة فى **هنرى الخامس** - تتجمع هذه التساؤلات فى اعترافه بالغرب حتى مع سقوط دوق ميلان من خلال الضغائن الداخلية فى **العاصفة**. بمعنى آخر، فإن خريطة العنف الأوروبية فى كل مكان، والتى صورت كرعب وبهيمية العالم الجديد، يساعدها تصور يؤمن بمفهوم التمية والتقدم الواضحين فى **العاصفة**. وكاليبان هو الطبيعة التى من أسفل ، مع درجات من العلو الذى توجه بروسبيرو كفكرة مثالية غربية. ويشير جليسانت نحو تفرقة شكسبير لجنس طبيعة حالة الدول. وهذه التفرقة الجنسية تشكل الأساطير المؤسسة للملك الكامل كما توضح المعاهدات المتناقضة فى **ريتشارد الثالث وهنرى الخامس**.

ولكن بالنسبة لجليسانت فإن مسرحيات شكسبير التاريخية توضح استحالة الدولة التاريخية. والخطاب اللغوى الكاريبى يوضح "النقص المعرفى" الذى يتتبع أثره جليسانت فى إعادة الصياغة الراديكالية لرواية التحديث الذاتية. وفى انتقاد قاس لاقتصاديات التبادل التى ولدت دورة التحديث واستهلاك أجساد السود كقوة عمل عبيد، فإنه يضع أمامنا العنف المكانى للهجرات عبر الأطلنطى من أفريقيا إلى أوربا إلى الكاريبى إلى فيرجينيا. وفى هذه الرحلة المتوحشة ، تلتهم عاصفة شكسبير أو تغرق فيما يطلق عليه جليسانت اعتراض خطوط الكاريبى. وبهذا يقصد جليسانت "الانفجار الضمنى لتاريخ الكاريبى". ويصبح اعتراض الخطوط عند جليسانت أحدى الوسائل لتخيل الكتابة فى هذا الارتباط المعرفى. والاستعارة المتحركة مكانيا فى اعتراض الخطوط تحدد مكان تجارة العبيد عبر الأطلنطى كمكان لصدمة، تفجر داخليا فكرة التاريخ العربى والخطى. وفى "مشاجرة مع التاريخ" يبدد جليسانت الادعاء السخيف بأن الشعب "ليس له تاريخ" إن التاريخ (بحرف H كبير) ينتهى حيث أن تواريخ تلك الشعوب والتى قيل ذات يوم أنها بلا تاريخ تأتى معاً. إن اعتراض الخطوط المشكل للاستعمار يريح الكتابة من وهم التاريخ الواحد والذى يتخذ مجراه الطبيعى الفريد. وبدلا من ذلك، يروى جليسانت "التقارب الخفى" للتواريخ المتعددة المتشابكة كانت هذه المساحة التاريخية الضائعة من خلال لحظات الصدق الصَّدْمى.

إن علاقة الصدق فى الكتابة بالمساحة التاريخية المنفصلة تتجسد فى سيكوراكس. فصرخاتها تبعثر الأنظمة العنيفة للرغبة فى قراءة وكتابة الجسد

المستعمر والذى صور فى مسرحية براثويت Brathwaite قصائد شعرية Barabajan poems (١٩٩٤) . وهنا يعرض براثويت الانفجار الداخلى للتاريخ عند جليسانت من خلال رحلة كتابة تعترض الخطوط. ويصبح اسم سيكوراكس فى الجزء "سيكوراكس" أوجريدى" دافع براثويت فى التخلى واعتراض الخطوط حيث إنها تحتل بوتقة التسمية عبر الأطلنطي.

ليميورو

كنتا كونت

سيكوراكس // أوجريدى

صاروخ// أو

لغة الأمة

والحرب من أجل

نومو

الاسم

وترفع براثويت أشباح تسمية سيكوراكس من خلال وضعها داخل اعتراض خطوط عبور التاريخ: شرق أفريقيا، غرب أفريقيا، الكاريبى، تجارة العبيد عبر الأطلنطي، والروايات الناشئة التى تتحدى السير فى خط واحد. وفى تفسير

براثويت حول التسمية فإنه يفتح أشكال آكل لحوم البشر الأيديولوجية المتضمنة فى تسمية سيكوراكس، امرأة وطنية يتم محو اسمها الفطري. ويقول براثويت "حسنا،، تعرفون جميعا مراجع شكسبير والإنجيل التى تشير إلى الاسم... خلال التاريخ... لديكم أناس يهتمون بالأسم"

- إن حفر هذه العملية من كتابة التاريخ فى وصلات اعتراض الخطوط لماض أكتسب حقا شرعيا من ذاكرة العبيد (كينتا كونت) والحاضر داخل نظرة الحداثة، يثير براثويت التسمية كوسيلة لتفجير تصورات غنائية عن النفس. وهذه التجربة الواقعة على عتبة الشعور للتسمية والتى تحول موضوع العالم الجديد تقع، بالنسبة لبراثويت، فى شرق أفريقيا، وتصبح ليميورو فى كينيا، مشهدا لنفس الشاعر مرة أخرى. ويثير براثويت سيكوراكس كوسيلة إعادة التسمية:

وفى حالة ذاتى الخاصة- تلك التجربة التى مررت بها فى كينيا- أحب أن أشاركك قليلا فيما يتعلق بمعنى أسمى كامو Kamaw، والذى أعطانى فى الوطن، فى الخارج فى القاع، وعلى الأرض، ذات ظهيرة كلها حولي أمام هذه النسوة المسنات واللاتى تحب تمزيق قميص وتحب المحار على صدرى... وبدأن ينشدن بقوة بقوة من داخل صدورهن وبقوة أشد داخل بطونهم بحثا عن أسمى حتى يستطعن العثور على أسمى.

إن صورة سيكوراكس التى يخلقها براثويت فى ام نجوجى وايثانجو تقدم إعادة عمل طنانة وتعويذة لعملية التسمية. والتسمية هى الموقع المتعلق بالظواهر

الطبيعية لعدم الوجود عند براثويت والذى من خلالها يمكن الوصول إلى اسمه "كامو" ومن خلالها لا يمكن أن يكون له منافسا. وهى تضع جسد الشاعر عند حدود اعتراض الخطوط للتجربة والذاكرة والحاضر والماضي. وتغير حفلة التسمية جسد الشاعر من خلال سيكوراكس التى يضفى عليها الصفة المادية كصوت. وبالنسبة لبراثويت فإن سيكوراكس هى "ربما أهم شخصية/ والأم المعمورة... وامرأة إجبو دامبالا التى أشاهدها فى دوجو وورشة التجارة فى أم وكيو باريادوس".

وفى Barbajan Poems؛ نجد سيكوراكس فى نفس الوقت حاملة للثقافة/ امرأة فطرية والمساحة الاستعمارية للشكل المقسوم والأنفس غير المتصلة. وتحريك سيكوراكس كمساحة شعائرية يوضع بجانب الكتابة المتباعدة للتاريخ المتحجب عن الرؤية. وسيكوراكس فى نفس الوقت هى مكان حاضر الحداثة الدائر وماضيها المكبوت. وبالنسبة لبراثويت فإنها تجسد وتسمع فى الفجوات التى بين الكلمات. ويحرك سيكوراكس المشهد الأصلى للحداثة فى نفس المساحة التى يمزق فيها صوتها اللغة لتزييف أحلام جديدة من إعادة اختراع الحداثة مثل "كامو".

– وعندما كتبت من مساحة تاريخية مختلفة، مساحة المواطن الشاعر الذى يرى التاريخ الذى يمتد فيما وراء حدود شعب الجزيرة، حرفت الكندية فيليب جوهر الكتابة نفسها، والتى كانت تقع بين الجزر والقارات. وقد حرفت إمكانيات

اللغة البسيطة من خلال شعائر التسمية الممكن إعادتها فى حالات التشتيت فى الممر عبر المياه، والتسمية فى عمل فيليب تحمل صدمة مساحة منفصلة تاريخيا، مساحة سيكوراكس ومسرحية فيليب "إنها تجرب لسانها، وتكسر صمتها فى نعومة" (١٩٨٩) تبحث عن الأطراف البعيدة للكتابة من أجل وسيلة سرد انفصال التجول فيما بعد الاستعمار. وفى أرشيف الانفصال هذا، فإن دوامة من الأراضى المسروقة والجثث المقتولة، ولغات الأم المصابة بالكرب المزيفة من أماكن لغوية عديدة، تظل عينا فيليب على سيكوراكس وهى تحوم فى الخلفية. ومثل براثويت، تضفى فيليب صفة الآثار القديمة على التسمية:

لغة العبيد هذه أو كما فيما يقدم لى من أجل هذا

إنجليزية السيد الهندوسى كثير من العبيد

مصطلحات العبيد أو وا كما فى مواجهتهم لكفن مستقبلهم

لغة الزنجى العامية

لغة قلب الكولى المبسطة أو أى كما فى دفعهم ثمن عبيدهم

بالعملات (وأقول أيها الرجل المسن، كيف تسير الأمور)

هذه اللغة المشتركة

اللغة الخاصة التى انفجرت من الروح

وكاشفا عن حكام التاريخ ومن خلال الأطلال المتراكمة للغة، تبدأ فيليب رقصة حوار لها أصداء صوتية وتستند إلى رؤية العين، إن منطق آكل لحوم البشر في الحداثة التي استهلكت أجساد العبيد التهمت أيضا لغة السيد وتقيأت لغة العبيد، إنجليزية السيد الهندوسى ومصطلحات العبيد ولغة الكلب الكولى المبسطة. وهذه المساحة المتعلقة بآكل لحوم البشر في الحداثة هى ستارة المسرح الخلفية المثقلة والتى عليها يتكشف حفر فيليب التاريخى. وهى صدى التاريخ المتداخل الذى يتقابل مع المستعمر والمستعمر، في الماضى والحاضر. وهى مساحة كتابة الحاضر.

وكونه مقروئا على ضوء أكل لحوم البشر الأيديولوجي الموصوف سابقا، فإن إبطال مركزية فيليب للغات الإنجليزية مع الذكورة يستدعى اعتراض خطوط جليسانت. ويستمر الجرح الاستعماري من خلال إعادة كتابة فيليب للانفصال، وهو يأخذ بعدا مكانيا في العلاقات المتعلقة باعتراض الخطوط وداخل تحرك التاريخ الشديد.

يحلق يئن يتذمر ينشد

الوقت يحزن بعد الآخر

يثرثر يعلن يضحك يغنى

ويدير محور الصمت لديه

أغنية مدح قصيدة شعرية نباح نطق

أغنية واحدة تختصر ما هو نهائى فى صمت

مقطع لفظة حرف متحرك حرف ساكن

كلمة واحدة تشير ما هو غير نهائى فى الذاكرة

وبالنسبة لفيليب/ فإن كتابة الصوت هى المساحة المفضلة بالنسبة لكيمياء سيكوراكس. والكتابة نفسها تصبح نقش صوتى مرة أخرى يتخلل الجرح الاستعمارى للتاريخ، بلسم يغير المظهر حتى وهو يعود كصدى للماضى العنيف. وكما تشير فيليب بوضوح، فإن هذه الكتابة سمعية، ولها صدى وارتداد القذيفة من جدران الماضى ذات القشور بينما تصطدم بسماعية الحاضر بألفاظ ضارة. وتخلق فيليب موجات من هذه الألفاظ عن طريق قوة النطق- ويصبح الصمت غنيا مع ارتجافات التواريخ المتناوبةِ والحركات التابعة. إن شقوق الصوت فى حاجة إلى الزيادة مرة أخرى مع الحرص، هكذا تقترح فيليب. إن لوسيطة التى تستند إلى رؤية العين، قد حجبت عنا أشكالاً أخرى من حفر التاريخ، ومن بينها ما هو فى الحداثة.

تذكر سيكوراكس: تفتيت الاستعمار
ومحو النساء

كاليبان . أهورو

بروسبيرو . ماذا قلت؟

كاليبان. قلت أهورو

بروسبيرو. ارجع إلى لغتك الأم مرة أخرى.

لقد أخبرتك بالفعل / لا أحب ذلك. يمكنك أن تكون مهذبا،

على الأقل، "ترحاب" بسيط لن يقتلك.

إن كاليبان سيزير يصرخ أهورو ثلاث مرات فى العاصفة (١٩٦٩). وفى مسرحية فرانكو فونية فيما يتعلق بالتحرر من الاستعمار، من المدهش أن تكون صياغة كاليبان للصراع هى الكلمة السواحلية للحرية. وكانت أوهورو هى شعار مناصرة أفريقيا الثورية والمسموعة فى شرق أفريقيا فى فترة الخمسينيات المتقلبة، مع متمردى الماوماو والماجى ماجى وفترة الستينيات المتحررة من الاستعمار. واحد المفاهيم الهامة بالنسبة لإثنين من تشكيلات جوليوس تيريرى الفاصلة **Uhuru Na Ujamaa** و**Uhuru Na Umoja** فإن كلمة أوهورو تربط عجلة الفطرة التى يثيرها سيزير فى انتقاءه للغة السيد، **الخطاب اللغوى حول الاستعمار**، بالنضال من أجل استقلال أفريقيا.

وكونها قد كتبت بعد **الخطاب اللغوى**، فإن مسرحية **العاصفة** تستكشف الخطوط الذكورية والتى معها تتغير الدولة المستقلة المناهضة للاستعمار وتتركب المسرحية كجدل محصن بين كاليبان وبروسبيرو، بين آريل وهو عبد خلاسى وكاليبان وهو عبد أسود وبين آريل وبروسبيرو. وفى سفريات سزير الفصيحة خلال الاقتصاديات النفسية للاستعمار، فإن المرأة غائبة فيما عدا كظل يضع إطارا للدولة البعيدة. والنضال ضد الاستعمار هو نضال الرجل الأبيض ضد السود المستعبدين والرجال الخولاسيين، بينما تظهر أرض الوطن كتجسيد حسى للمرأة، ولكن مثل الحلم.

بروسبيرو. ماذا ستكون بدونتى؟

كاليبان. بدونك؟ كنت سأكون الملك. هذا ما كنت سوف أكون عليه،

ملك الجزيرة. ملك الجزيرة التى ورثتها عن أمى، سيكوراكس.

- إن منظر اعتقال كاليبان الطبيعى الكرية والإمكانية الثورية تبرزه بشده قوة الحب الأموى المادية المتخللة.

شيطان، مطر، برق

واراك فى كل مكان

فى عين البركة الراكدة التى أحلق فيها

غير مجفل

خلال الاندفاعات

فى الإشارة التى صنعها الجذر الملتو

وهجومه المنتظر

فى الليل، الليل المعتم والذى يرى كل شىء

الليل الذى بلا أنف ويشتم رائحة كل شىء! (الفصل الأول، المشهد الثانى)

وهو شىء بديهى ومستقل فى صراعه القاسى نحو الحكم. ويقول كاليبان : "سواء حية أم ميتة فقد كانت أمى ولن أتنكر لها! على آية حال، فإنك تعتقد فقط أنها ميتة لأنك تعتقد أن الأرض نفسها ميتة! وبهذا الشكل فالأمر أكثر بساطة! ميتة، يمكنك السير فوقها وتلويثها، يمكنك أن تدرس عليها خطوات الغازى. إننى أحترم الأرض، لأننى أعرف أنها حية، واعرف أن سيكوراكس حية. الأم" .

- وتستخدم معاهدة سيزير حول التخلف من الاستعمار كمنطق قوى عمل بروسبيرو البدائى فى السرقة. ويسبق سجن سيكوراكس مجئ كاليبان إلى الوعى السياسى والإحساس بالذات التى من خلالها يمكن أن تظهر مطالبة نحو الحق الطبيعى. وتوصف سيكوراكس هنا فقط كلحظة هامة، وإشارة إلى دراما

الحداثة. وهى الساحرة بنت البلد التى لعناتها السحرية ترعب وتخيف المستعمر، وقد نسى كاليبان كيفية تأدية هذا السحر المناهض للاستعمار ولابد أن تستعيده من خلال تكرار دروس سيكوراكس فى المواجهة بين السيد والعبد. وهذه هى لغة قانون التبادل فى أكل لحوم البشر. ولابد أن يتعلم كاليبان انتاج الكيمياء الخاصة به، ولغة الذات، والحقوق الطبيعية والملكية "لكى استرد جزيرتى واستعيد حريتى".

ويتجنب سيزير التطاحن مع سيكوراكس فى إخراجه المسرحى لتشكيل الأمة الحديثة على الرغم من أنه يلمح لوجودها المستمر من خلال اعتراف كاليبان "أننى أعلم أن سيكوراكس حية". وفى **العاصفة** فإن سيكوراكس هى حضور بدائى وفكرة متأخرة تضع إطارا للنضال من أجل التحرير بين الرجال. وكونها تشير إلى الثورة فى مسرحية سيزير، فإن سيكوراكس تحدد علامة حدود التمثيل. وهى تختفى فى الحال من التاريخ وتصبح لا مرئية وحتى حاضرة. وكنقطة مضادة للكشف عن الحالة الثورية وقد حركتها الدعوة من أجل الحرية، فإن غياب سيكوراكس يمكن قراءته كرد غير مسموع ولكن بصوت عال على الأجندة الذكورية للتحرر الوطنى وتصورها عن الحرية. وتأسر لعناتها الدولة المستقلة فى إعادة عمل الاهتمامات القومية.

غير أن تعلم كيفية حب اللعنات، كما يشير ريتامار فى مقالته عن كاليبان، لن يتسبب وحده فى الثورة. فكل من آريل وبروسبيرو هما فى النهاية عبدان لنفس

النظام ولابد آن يدركان آن التحول الاجتماعى يكمن وراء حب اللعنات. واللعنة البدائية والتى هى نسائية مع النضال من أجل رؤية داخل الدولة الحديثة تستبعد كرفات قديم. وفى رواياتهما عن التحالفات التحررية الاجتماعية المزيفة كاليبان وآريل، يرفض سيزير وريتامار أن يسمعا المعنى فى صرخات سيكوراكس التى تصم الآذان.

أداء دور سيكوراكس تصدع الذكورة
فى دولة ما بعد الاستعمار والآكلة للبشر

فى ابنة كاليبان : **العاصفة** وإبريق الشاى، يرفع كليف شبح سيكوراكس القومى "الأم البدائية" أنثى ما قبل الاستعمار". هذه هى سيكوراكس، أم كاليبان المتوحشة، الساحرة، "المرآة المتوحشة" الأم الخيالية لبيرثا ريس انطوانيت كوزواى، المرآة "التى يتفجر غضبها، المرأة التى تعرف من الخارج، والتى طبقا لذلك التعريف الخارجى لا يمكن أن تكون كاملة، والتى دمها الأسود هو مصدر خيانتها وخطر مستمر" وبالنسبة لكليف فإنه "مع سحر هذه المرأة البدائية" يواجه كاليبان نفوذ المستعمر فى **عاصفة** سيزير.

كاليبان - غالبا، فى أحلامى، تتحدث إلى وتحذرنى ... وأمس وحتى عندما كنت أرقد بجانب المجرى المائى على بطنى وأرتطم بطمى المياه، عندما كان الوحش على وشك القفز على وبيده ذلك الحجر الضخم".

ومقالة كليف تجعل من الممكن الأخذ فى الاعتبار النظرية النسائية للدولة. وهى تقلل من قيمة سحر سيكوراكس، وهو سحر يتخطى الموت والسجن. كما يؤكد كاليبان فى **عاصفة** سيزير. وكيمياء سيكوراكس مخيفة للدرجة التى لا يمكن معها تذكرها فيما عدا كظل للمشاهد النموذجية الأصلية فى المواجهات الاستعمارية والقومية. ودائما ما تروى كيمياء سيكوراكس كصراع بين الرجال وبين الشعوب : بروسبير وكاليبان، كاليبان وآريل، أوربا وأفريقيا، والجزائر وفرنسا، والهند وبريطانيا. وتجسد سيكوراكس الذكورة المستعارة والتى تأخذ وجود النسوة كأمر مسلم به كستارة مسرح خلفية فى أداء حال الدولة.

ومع الفارق لنقد كليف، فإن قراءة سيكوراكس تثير تساؤلات ممتعة فيما يتعلق بترجمة قوة الدولة. وكأمرأة فإن سيكوراكس لا ترى كوسيط لحالة الدولة عند بروسبيرو. ومع ذلك فإن رؤية وجودها المخيفة هى التى تحرك أعمال السجن وسيطرة الدولة عنده. وتعتبر عدم ترجمة سيكوراكس علامة على مشكلة الأجساد التى بلا تاريخ رسمى الذى من خلاله تتكون الدولة. وهى سن القوانين المادية للدولة الخائفة. ومن اللحظة المؤسسة للأمة الناشئة فإن بلاغة حالة الدولة الحديثة تفترض حقوقا واضحة معينة مثل الامتياز العالمى، والذى مرة أخرى يشوش على الوسائل المحددة التى من خلالها تأخذ حالة التفريق بين الجنسين شكلا ماديا : دائما كجسد أمرآة (مثلما الحال فى صورة ديلاكروا عن

ليباريته وهو يقود الأمة) ولكن دائما مع ملك ذكورى، جسد أنثوى ولكن رأس دولة ذكورى.

- وفى داخل منطق الاستعمار والحكم، فإن المواطنين هم آكلة لحوم البشر ولابد من تحضرهم. وتطرف هذه البربرية هى جسد المرآة الطبيعية من ناحية منظر طبيعى بكر، ومن ناحية أخرى موقع لخسة الزمن خلالها تظهر تصورات حالة الأمة كل من المرئى وغير المرئى. وجسد سيكوراكس النحيل والضعيف - يقدم له التضحية أولا على ضريح حالة الأمة وأخيرا من أجل الذاتية الحاكمة - يحتوى مشكلة الصراعات الفطرية فى الدول الحديثة.

تجسيد سيكوراكس: الاستقلالية وتشرب فكرة الفردية

إن عدم ترجمة سيكوراكس كمشارك نشيط فى اختراع الفردية الحاكمة يتم مخاطبته فى المناظر الطبيعية الخيالية لكاتبات الديسبورة السوداوات. وتصبح الصورة الأصلية النموذجية لسيكوراكس وللحضور الغائب - والذى لم يتم بعنف بين أرضيات القانون والرغبة - تصبح ستارة مسرح خلفية تاريخية من أجل الروايات المتنافسة عن فردية النساء والسوداوات. والآن حالة قانونية فى زمن حقيقى، وفى أوقات أخرى إعادة اختراع لوعى الذات، ومع ذلك وفى أوقات أخرى مفارقة تاريخية، فإن شخصية سيكوراكس المعلنة بقوة تشق طريقها خلال

تحليلات الديسبورة عن مواطنة وانتماء السود فى العصر الحديث. ويمتلأ التمثيل التاريخى للمرآة السوداء الخسيسة بإمكانيات نفسية ومادية نحو الاستقلال داخل الدولة الحديثة. وحيث إن الأجساد محبوسة داخل نطاق القانون والرغبة قبل الإعلان بأنهم رعايا ملكيين داخل الغرب الحديث، تجسد النساء السوداوات نماذج متعددة من النظام والعقاب وأيضا الإمكانيات التحويلية نحو الراديكالية والاختراع مرة أخرى.

إن تعديل الكندى اليوت Elliot الدرامى للجريمة الكندية الموثقة "احتراق مونتريال على يد الزنجية مارى جوزيف أنجليك Angelique" "**الذين جميعهم كانوا هناك**" يشير إلى هذه المعانى المتضارية. ومن خلال القصة القانونية الشيطانية لأنجليك "زوجة وأم وعشيقة وزانية" والتى فى ٢١ يونيه عام ١٧٣٤، احضرت إلى مونتريال كزنجية وعبده لكى تعدم بسبب "أكثر الجرائم غرابة يرتكبها عبد فى التاريخ الكندى"، فإن اليوت يحل الغاز الحقائق المتداخلة للقانون والرغبة والتى تشكل أنجليك كسلعة لا يمكن الاستغناء عنها أكثر من كونها مادة تاريخية. ويتم أثارتها كأم وعشيقة وزانية ومادة قانون حتى مع النزول بانسانيتها كشخص بلا اسم وبدون حقوق، من خلال الوصف الخالى من السياق عن "الزنجية" و"العبدة".

الكاتب. وجد آن الزنجية والعبدة أنجليك مذنبة بارتكابها أكثر الجرائم غرابة فى التاريخ الكندى.

إن هذا الإعلان الحسى عن رعية سوداء بأنها مذنبة، والذى بدوره يرسم الرغبة للعنف غير المعلن من خلال خطاب لغوى عن القانون هو هدف اعتراض اليوت. ويسعى اليوت وراء لغة العقل، والذى يستحضر الظروف المادية من أجل سيكوراكس حديثة مثل انجليك. ولأنها مدانة "كساحرة سوداء" فهى تظهر فى أطراف الأمة (كندا) والمدينة (مونريال) كشخص بلا ملكية ولا حقوق مواطنة أو رعية. ومع ذلك فإن انجليك مهمة بالنسبة لخيال ما هى المدينة وما هى الأمة.

إن تحليل اليوت عن الاشتراك فى الجريمة بين منطق القانون والمساحات غير المنطقية للرغبة والتى تمكن أنجليك من آن تعذب أربع مرات وتجبر على الاعتراف بجريمتها فى حضور قسيس يفتح الطريق أمام مجالات القانون واللاوعى والتى تنتج وتدير موضوع الأجناس داخل الخيال الاجتماعى للدولة. وفى سن قوانين القصة عند اليوت، فإن جريمة أنجليك بإضرام النيران فى مدينة مونتريال هو تصرف عارض يتسم بالخوف والذى يتحول إلى إشارة وحشية بالثورة. وفى الحال فإن الحركة المهيجة هى تعبير ارادى وغير واع عن خوفها من إعادة بيعها من قبل سيدتها فى السوق.

> لا كراهية ... ولا انتقام ... ولكن خوف وربما غضب. وفى تلك الليلة ... وقد ذرعت أرضية مسكنى المخصص جيئة وذهابا ... وأنا قلقة تماما. وبعد ذلك، وبإشارة إحباط صامتة فردت ذراعى هكذا (تحاول ان تبين ولكن السلاسل تعوقها) ... ولكن فى العمل قلبت

اللمبة الوحيدة التى احترقت على المنضدة فى حجرتى. واللهب ... سعيدة بهروبى من سجن ظلاله، كان يغمز لى عدة مرات وبعد ذلك، وكما لو أنه أشفق على وكنت أقف هناك! وقد انتفخت وتوهجت جدا مندفعة هنا وهناك، وبعد ذلك إلى الشارع، وهى تلعن بصوت عال ظلم حالتى كعبده وأمرتان أيضا ... مستهلكة كل الأرضيات الخشبية المدهونة والجدران المعدة اللامعة وأفضل الستائر القطنية وأشياء أخرى كثيرة من هذا القبيل.

وبعيدا عن سيكوراكس شكسبير، والتى تمسك صرخاتها المسموعة بالدولة الاستعمارية بينما تقع هى نفسها خارج أفق ما هو مرئى، فإن سيكوراكس العالم الجديد هذه تضم موقع انفصالها، "تلعن بصوت عال بلغاتها المتعددة تاريخ إخضاعها وعبوديتها وتعذيبها. ويؤدى أكل لحم أنجليك المستعبدة إلى إرباك مدينة مونتريال من خلال إحراق شوارع طردها. وهذا العمل الاستهلاكى، الذى يغلف مدينة بأسرها باللهب يوحد خيال المدينة مع جسد أنجليك الأسود. ويتم استثمارها مع الفردية حتى والمدينة تحترق من حولها. وبالنسبة لهذا العمل الزائد من الالتهام، فلابد أن تدفع أنجليك أجزاء من جسدها كتعويض عن حرق المدينة. وسوف تعرى وتقطع يداها وتعرض على العامة وتربط بسلسلة إلى عامود وتحرق حية. وهذا المشهد الأساسى فى الحداثة الغربية والاستهلاك العنيف للجسد الأسود المقاوم يمثل مرة أخرى من خلال قواعد القانون.

الكاتب. أين الحكم عليها كالتالى. أولا تقوم بإصلاحات عامة، وبعد ذلك تعرى حتى الوسط وحبل حول رقبتها وبه كشاف يزن رطلان، لابد أن تقف أمام الكنسية الرئيسية فى مدينة مونتريال، ومن ذلك المكان سوف تأخذ بواسطة الجلاد (مشيرا إليه) جلاد العدالة العليا. ولابد أن تقع على ركبتيها وتلعن مسئوليتها عن الحادث وتندم وتطلب مغفرة الإله والملك. ومن أجل هذا، سوف تقطع يداها وتربط على عامود أمام الكنيسة، وبعد ذلك سوف تأخذ فى نفس العربة إلى الميدان العام مقيدة بالسلاسل إلى عامود وتحرق حية.

وبالنسبة لأنجليك فإن إحراق مونتريال هو عمل وكالة ورغبة استهلاكى، وفى أثناء مشاهدتها الحسية للهب وهو يتوهج وينفجر فى اشتراك الجريمة مع غضبها الشديد، فإنها تسعى وراء نقش نفسها كموضوع داخل التاريخ، من خلال عملها الإرادى والذى يحرص على موتها العلنى شنقا.

أنجليك. زنجية وعبده، ملكية شخص آخر، تاجر فى مونتريال وكيوبك بفرنسا الجديدة أتسمع هذا يا حبيبى؟ ملكية تاجر ... هذا ما كنت وما سوف أكون عليه دائما. طفلة عبدة لعبدة أم وعبد أب وحفيد عبد لرجل وأمرآة من العبيد. آه ... امتداد الجذور لأعلى ... هذا هو ... امتداد الجذور لأعلى، وهذا إراداتى أحضرت هنا لكى أزرع ... هنا داخل هذه الأرض الباردة الجليدية، نفس الأرض التى فيها تبحث يا حبيبى عن خندق ... خندق، هكذا تطلق عليه.

إن إحراق مكان خضوعها يؤدى إلى ظروف تحول أنجليك من عبده بلا اسم، ملكية للبيض إلى عبده غير راضية ولكن مشاركة واعية فى السيناريو العنيف للاستعباد والتعذيب الاستعمارى. وتعيد أنجليك اختراع سيكوراكس كشخص يراه الناس ويسمعونه وتقوم بالتمثيل. وتستهلك كل من يقف فى طريق أنانيتها واستقلالها وارداتها نحو الحرية لا يمكن تدميرها وظروف إمكانياتها أكبر من يسمح به خيالات مستعبديها.

سيكوراكس والصيرورة: الخيال الأسطورى والذاتية الحديثة

إن أسطورة سيكوراكس يعاد عملها مرة أخرى بطرق يومية وأكثر مدنية فى العمل المسرحى التجريبى لفرقة مسرح جامايكا الجماعية سيسترين Sistren الموجودة فى كينجستون بجامايكا، من ١٩٧٧ إلى بداية التسعينيات. وهذه الفرقة المسرحية التى تضرب بجذورها فى الكاريبى تستكشف الصدعات غير المؤذية لحياة وخيال المرأة العاملة. وأسلوب الفرقة الجماعية المميز فى رواية القصة من خلال الاثنوجرافيا المحلية والمقابلات والأرشيف التاريخى والاثنوجرافيا الذاتية يفتح الطريق أمام فك الملل وأمل الحداثة. وأحدى نتائج تعاون نساء الطبقات المختلفة والهويات الجنسية، قصص مثل المرأة العاملة"، "تحرير ربة البيت العبدة" و"أول ماسا وأنا" تصور الخضوع واختراع الذات اللذين يقومان بتركيب حياة النساء فى جامايكا والنساء الآخريات من الكاريبى.

- والقصص التى ترويها فرقة سيستيرن تستكشف أسطورتين اساسيتين عن النساء السوداوات واللتين تقومان بتركيب الرؤية الشعبية لحال المرأة الكاريبية : تصور المرأة المحارية بواسطة نى (نانى)، والتى تضرب بجذورها فى التراث الثقافى لأوهيما (ملكة أشانتى - الأم) والقائد المارونى فى القرن الثامن عشر وشخصية الراهبة المحلية، وفى التوتر مع صفات نى Ni الثورية وفوق الطبيعية، فإن الصورة المتناقضة لراهبة المنزل الكبير على أنها سلبية وأموية وماحية لذاتها ظهرت أثناء الفترة الاستعمارية كوسيلة لنقض راديكالية Ni.

وتتوسع قصص فرقة سيسترن الجماعية فى التفسيرات المعاصرة لهذه العصور المتنافسة والتى تخبر عن روايات نساء الكاريبى من الطبقة العاملة. وتصور الفرقة Ni والقسيسة المحارية فى عصر العبودية، والتى استثمرت بقوى دينية سحرية وأيضا بفطنة حربية للمجتمعات المتمردة فى الفترة الاستعمارية، كجانب إيجابى للراهبة المحلية. وتقدم متتالية Ni فى هذا العمل والصفات الأموية للراهبة التى تمحو ذاتها، ما يربطها بصورة سيكوراكس، السلعة الراديكالية والتى يعتبر جسدها فى الوقت نفسه فتاليا ومحليا. وتمزج سيكوراكس الروح الثورية لـ Ni، القائد المارونى والذى هو أيضا أخصائى أعشاب وعلم زراعة مع روح المرأة كمربية. ومن خلال إعادة اختراع حديث للأساطير القديمة فإن صفات كل من Niوالراهبة، المتمردة والأم، تنصهر لكى تخلق نوعا من التمثيل السيكوراكسى للمرأة الكاريبية فيما بعد الاستعمار. وهذه الصورة هى

صورة أمرأة تستحوذ عليها المشاكل ولكن امرأة يتجاوز إيمانها بالتحولات الاجتماعية والتاريخية ظروفها المادية.

ولأنها تجمع بين روايتى القتالية والمحلية فى إعادة عمل معاصر للخيال الكاريبى، فإن قصص فرقة سيسيترن الجماعية تقدم تمثيلات عديدة لوكالة النساء الريفيات والمدنيات داخل المجتمع الكاريبى. وهذه التمثيلات، كما يوحى بذلك الروايتان، هى متداخلة بشكل أكثر مما يحاول الاستعمار أن يجعلنا نؤمن به. ومن خلال الاستعراضات القصيرة، فإن الفرقة الجماعية تصور الواقع اليومى للنساء من الطبقة المتوسطة والعاملة بأساليب لها صداها مع الجماهير.

وتبدأ بيتى Betty والتى تروى "**الطفل الزنجى المتمرد**" قصتها بسطر "طوال حياتى أعيش فى خوف" وتأخذنا فى رحلة خلالها خوفها من الظلام، وخوفها من أن تضرب وتستغل كطفلة وهجرتها فى النهاية بعيدا عن المدينة الصغيرة التى ترعرعت فيها. وقصة أخرى "أول ماسا وأنا" فيها البطلة ديدى تنافس مشكلة البقاء على قيد الحياة كفتاة صغيرة فى مونت سالم، كونها تعيش فى ظروف عمل متغيرة." أحيانا عندما لا يكون لديك أى شىء ولديك طفل زنجى ينظر إليك بحثا عن الطعام والمأوى، فإن لديك بعض الأشياء عندما لا تريد فى الحقيقة أن تفعل شيئا إلا لمجرد البقاء على قيد الحياة" وسردها القاسى ولكن الحيوى عن الجوع، والفقر والبطالة والدعارة والهجران ينتقد النظام الذى يجبر النساء على الدخول فى حلقة مفرغة من الاعتماد على الرجال. وهذه القصص

الفكاهية والتراجيدية عن الحياة الحقيقية على أطراف المجتمع المحصور فى عملية التصنيع التى لا ترحم والمحصور فى نظام تعليمى غير مناسب، والعنف والتركيبات السياسية المفلسة والسكن الفقير، كلها تمتلأ بتعليقات سياسية حول طبيعة الحقوق الفردية. الاستقلالية بالنسبة للنساء الكاريبيات كما يوحى بذلك الراوى Gفى "أمرآة عاملة" :

إننى لا أدخر أى نفوذ ولكن أفكر فى أن أنال استنارة أكثر وأتعلم وأفهم أكثر بينما تمر السنوات. وأحاول أن أكتشف أكثر عن التاريخ والحكومة وبقية العالم. وهذا يفتح عيناى وما أدركه هو أن الطبقة العاملة تتغير كثيرا على الرغم من أنه مازال لدينا الكثير لإنجازه. وفى بلدنا الشره جامايكا يتحرك التاريخ للأمام من العبودية عندما نؤدى العمل مقابل لا شىء وهم عادة يضربون أجدادنا. والآن لديهم أجازة أمومة بالنسبة للنساء، شىء لم يوجد أبدا عندما كنت أعمل للمرة الأولى. وعلى العموم فإننى أعتقد أن هذا الجيل يأخذ الأمور بجدية أكثر مما كنا نفعل نحن.

وتطور دورين Doreen فى "تحرير ربة منزل عبده" إحساسا بالاستقلالية والحرية من خلال حياتها كأمراة عاملة من الحضر. ورغبتها فى تحقيق أحلامها ومتعة التجربة تختلف تماما عن نمو G المؤلم إلى الإحساس بالذات :

وحتى هذا اليوم تخبرني زوجة أبى بأن أخذ طريقتها فى العمل. وعلى الرغم من أننا نفهم بعضنا البعض ولآن بشكل أفضل، فمازلنا نتصارع. وأنا أراها كضحية لمجتمع نعيش فيه. فليس لديها أى حرية فى حياتها، فهى فقط تذهب للعمل وتعود للبيت ... ولا تعرف كيف تتعامل مع الاستغلال وهى تواجه ... ولا يعرف جيلها كيف يتنافس مع النساء الأكبر سنا واللاتي يواجهن نفس المشاكل. وحصلت على الفرصة لأفعل ذلك ... وكطفلة فلم أعرف أن لديكم ممثلات أساسيات. وكنت أعتقد أن الممثلات اللاتي لديكم هن فقط نساء لامعات يظهرن على الشاشة. وأحب أن أضع الحقيقة الأساسية على خشبة المسرح، لأن هذا يمكنه أن يساعد أناس الطبقة العاملة صغار السن فى آن يصبحوا أكثر وعيا بإمكانياتهم، وقبل أن أعرف أناسا مثل جارفى، أعتدت أن أتطلع إلى المهرجين السود. وكانوا من بين أول من علم أن السود لا يولدون لكى يكونوا فقراء أو ليستغلوا. وأمل أن يفعل نفس الشىء عملى.

وهذه القصص تفتح الطريق أمام مجالات الجنس والأمومة فى أن تصبح أمورا صعبة وإلا يظللها الجهل والصمت والعزلة والماديون المخلصون فى طريقهم نحو سرد الرواية؛ الصور القلمية الموجزة لفرقة سيستيرن الجماعية لها تبريراتها فى اقتصاد العمل. وتولد رحلاتهم فى منازل متواضعة تاريخ سيكوراكس الحديثة. وتعتبر القصص علامة على مدى حياة النساء خلال نوافذ

التغيير هذه ومن خلال ورش العمل والعروض المسرحية، تقدم فرقة سيستيرن الجماعية للجماهير طرقا للتعايش مع واقع القوة والمسئوليات من اجل مقاومة نموذج تطورى للمجتمع.

سيكوراكس والتحديث

إن صرخة سيكور اكس تحتضن العنف المؤسس للحداثة ويظل وجودها المجسد أثرا فى الذاكرة لمنطقة حداثة الاضطرابات العنيفة المتفاوتة فى التاريخ. وبطريقة تذكرنا بنقد سيكوراكس المستمر لهجوم الحداثة، فإن سيزير تقدم رؤية يوتوبيا فى الأمل من أجل تحديث الكاريبى من مكان وتوقيت مختلفين، قلعة فرنسا بمارتينية، فى ١٩٤٥ " آلاف الصور من المصانع الوامضة، والصلب الخام وآلات التحرر قد ملأت قلوب عالمنا الشبان. وفى مئات أماكن تجمع بقايا الحديد، يوجد نمو غير منظور من الرغبات. وسوف تتدفق ثمار الثورة فى النهاية فيها".

وعلى العكس من صرخات سيكوراكس المكبوتة فى **عاصفة سيزير** فإن كتابة سوزان سيزير تتدفق مع ثقة الفرد الذى يستجيب بسهولة لمن هم فى بيئتها الاجتماعية مثل فرويد وبريتون وينيل وديبستر. وتقضى إسهامها العقلانى فى السيريالية وحركة الزنوج على التناقض الذى يكونها كأمرآة كاريبية من العالم الثالث أو امرأة لا غربية. وكونها مؤيدة عاطفية للحرية والحقوق من الثلاثينيات، فقد سعت سيزير من خلال عملها للقضاء على الظلم والنفاق. وانتقدت بشدة

الظلم وكان لها عاطفة سياسية تخطت العاطفة الماركسية المشكلة والمناهضة للاستعمار. ويتداخل الشعر والسياسة مع بعضهما فى صياغة سيزير للتحديث.

وما هو جدير بالذكر فيما يتعلق بسوزان سيزير هو إدراكها غير العادى للصعوبات التى توجد فى فهم الحداثة. فالنسبة لسيزير ليس هناك تقدم خطى للتطور ولا حدود واضحة بين ما هو متحضر وما هو هجمى. والانفجار المعرفى العنيف والذى جلب العصر الحديث يتطلب إطارات عمل جديدة وأيضا وسائل جديدة للكتابة "إننا نستدعى الآن للتعرف على أنفسنا وأمامنا آمال وتطلعات. لقد أعادت إلينا السيريالية بعضا من إمكانياتنا. والأمر يرجع إلينا فى العثور على آخريات". وهذه الحركة بعيدا عن التصورات المعرفية للتطور والتقدم اللذين شكلا فى الوقت نفسه الذى كانت تحتفل فيه الصفوة القوية فى أوروبا وأمريكا، هذه الحركة هى نجاح نظرى أساسى عند أصحاب نظريات الحركة الزنجية.

وبالنسبة لسوزان سيزير ومن هم فى دائرتها مثل ليرو وايمى سيزير وسنجور، فإن تفاوت الحداثة، والذى يرى من خلال عدسات كون المرء أسودا، قد فجر نظريات ما كان يتكشف فى أوروبا والعالم الثالث. وهؤلاء المفكرون السود مع تعليمهم الغربى وجذورهم ومعرفتهم اللا غربية ونظرتهم العالمية وأجندتهم القومية، كانوا فى وضع جيد ليطرحوا فلسفة أكثر صعوبة بالنسبة للحداثة. وتحرياتهم الشعرية المختلفة عن طبيعة العلوم والمعرفة والوجود قد كشفت الافتراضات الإيجابية فيما يتعلق بكياسة الحضارة الغربية التى شكلت الرؤية الاستعمارية بخصوص وحشية ما هو ليس غربيا.

وقد لوحظ هذا التحدي جيدا فيما تصفه سوزان سيزير بالرغبة التكنولوجية. وفى أشد أوقات التاريخ ظلمة، وأثناء الأربعينيات حركت سيزير الحلم الأغوائى للآلات والعمل التى تضمنتها الحداثة، موضحة أن الحداثة العالمية الناجحة يمكن تحقيقها فقط فى نظام عالمى للعمال يتسم بالمساواة والعدالة. ويمكن أن تحلم بمثل هذا المجتمع فقط فى تلك المرحلة من التاريخ.

إن الملايين من الأيادي السوداء سوف تنشر الرعب فى السماء الغاضبة للحرب العالمية. وكونهم قد أتوا من سبات طويل، فإن الأغلبية المحرومة جدا من كل الشعوب سوف تنهض عبر سهول الرمال وسوف تعطيها السيريالية عندئذ أعماقها. وأخيرا فإن الاتحاد المعاصرة للسود/ البيض، الأوروبيين/ الأفارقة، والمتحضرين/ الهمجيين، سوف يتم تجاوزها. وسوف تستعاد القوة السحرية للـ mahoulis . المأخوذة من المصادر الحية. وسوف يتم تطهير الغباء الاستعماري فى اللهب الأزرق وسوف يتم إعادة اكتشاف قيمتنا كمعدن، وقدرة الصلب القاطعة والمشاركات المدهشة إن السيريالية- هى حبل أمالنا.

دع الأمر يفهم فى وضوح.

إن المسألة ليست العودة إلى الماضى، وليست بعث الماضى الأفريقي الذى تعلمنا أن نفهمه ونحترمه، ولكن على العكس، تحريك كل القوى الحيوية المجمعة

على هذه الأرض حيث الجنس البشرى هو نتيجة المزج المستمر. إنها مسألة أن نصبح مدركين للكم الكبير من الطاقات المختلفة والتى حتى الآن محصورة بداخلنا. ولا بد أن نستخدمها الآن بوفرتها، بدون الانحراف عن التزييف. إن الأمر أسوأ من اللازم بالنسبة لهؤلاء الذين يعتبروننا حالمين.

إن الحقيقة الأكثر إزعاجا هى حقيقتنا. وسوف نتصرف. هذه الأرض أرضنا، يمكن أن تكون فقط ما نريد أن تكون عليها.

جونى إل. جونز

استحضار الأرواح كتذكر راديكالى فى أعمال

شاى يانجبلد

إن صنع الفن يمنح المرء الفرصة لخلق ما لم يوجد فى السابق وبالمثل، فإن استحضار الأرواح يجلب إلى الوجود شيئا ما لم يكن قد حدث. فاستحضار الأرواح حينئذ له علاقة مباشرة بالفن، حيث إن كلاهما يسعيان لإطلاق رؤيتهما على العالم.

ويستفيد استحضار الأرواح من الخواص الطبيعية- الأعشاب والجذور والدماء والتربة والماء والشعر- والترتيب المناسب وتكرار الكلمات التى تحرك الخميرة أو قوة الحياة، ومن العناصر المادية. واعتماد استحضار الأرواح على الكلمات يعطيه اتحادا خاصا مع المسرح. وهذه الصلة لا تضيع عند الكاتب المسرحى شاى يانج بلد Shay Youngblood والذى بالنسبة له"تعتبر الكلمات دافعا للسحر، من أجل المجتمع (١٩٩٣: ٤). وفى عمل يانج بلد فإن استحضار الأرواح هو عمل واع ينهمك فيه الشخصيات أو صلة غير واعية بذاكرة الأسلاف. ويبين استخدام استحضار الأرواح صلة يانج بلد بطريقة تفكير الأمريكان الأفارقة والتقاليد الروحانية فى غرب أفريقيا. وبالنسبة ليانج بلد فإن استحضار الأرواح هو الوسيلة لاستعادة الهوية والتوازن والقوة. ويقف فى تعارض

مطلق مع الألم والرعب أو الفوضى التى تسود قبل تغيير الخميرة ase، وهو أيضا راديكالى فى تركيز للواقع الأنثوي، تركيز غالبا ما يشكل ثغرة فى النظام الاجتماعى الأبوي. ويتضمن استحضار الأرواح تذكرا راديكاليا وإعادة ترتيب متعمقة وإعادة رؤية، وهى الرحلة المحفوفة بالمخاطر، هى التى عليها تصعد شخصيات يانج بلد.

استحضار الأرواح:

الطريقة التى تخبر بها عنه، بدأ جلب النحس عودته هناك قبل كل شيئ. ستة أيام من الألفاظ السحرية والكلمات الفخمة والعالم بعناصره فوق وتحت قد تم صنعه. والآن يستريح الإله فى اليوم السابع، عندما يأتى اليوم الثامن. وسوف يبدأ صنع واحدا جديدا مرة أخرى.

- زورا نيل هيرستون، **البغال والرجال**

إننا هنا لنقوم بعمل سحرى

وسوف نرتدى القناع

قناع جولى مامى

ونقذف بأنفسنا من صندوق الفطير

آه مامى ، ألا تعرفين

إننا سوف ننقذك بالسحر

إننا هنا لنقوم بعمل سحرى

عمل سحرى سوف يقدم

- الفرقة من "تذكر العمة جيميما: عرض يتعلق بالدورة الشهرية"

إن استحضار الأرواح يأخذ أشكالا متعددة. ويعمل بالتعاون مع الألوهية لتحديد التصرف المناسب الذى سيتخذ، ويستخدم كممارسة طبية لشفاء المرضى. واستعداداته لتغيير الخميرة تعرف بـ gris, gris,mojo, gauduo وهذا العمل الروحانى المتعمق يحتاج إلى متضرع، ساحر/ رسول/ معالج، ومشكلة يمكن مخاطبتها وتضحية. ولا بد ان يدفع المتضرع حساب خدمات الساحر ويتوقع منه ان يقدم التضحية الضرورية عند الحاجة. وهذه التضحية هى جزء من المعاهدة بين مستوى الأرض حيث يقوم البشر والكائنات الحيوانية الأخرى والمستوى الروحانى من المعبودات والأسلاف. وهو يوضح علاقة الاحتراف المتبادل.

وعلى الرغم من أن استحضار الأرواح ليس مقصورا على النساء، فإن ارتباط النساء الجسدى بالطبيعة من خلال الدورة الشهرية /القمرية. والولادة والإرضاع وتوقف الدورة يجعل النساء ساحرات قويات بشكل خاص. ويعتقد اليوربيون فى جنوب غرب نيجيريا بأن قوة المرأة تكبر وهى تتقدم فى العمر وتعزى هذه القوة

إلى aje النساء اللاتى يحملن ويحرس أسرار النساء. والـ ajeهن النساء الأكبر سنا فى المجتمع وربما يكن الدايات وأخصائيات الأعشاب والرسل. وهن مشحونات بسحر المجتمع" وهدف كل المبادئات فى هذه الحياة". إن ممارسة الفودون Voudon فى نيو اورليانز، والذى يظهر تأثير الفون Fon. واليوروبا والباكو نجو Bakongo وأيضا الكاثوليكية الفرنسية تضم براعة الساحرات مثل ليفو Leveau ومدام لولا، ولكن الممارسة العامة للفن استولى عليها فى النهاية الرجال السحرة houngans. ويلاحظ المؤرخ موليرا أن انتقال السحر من النساء إلى الرجال قد حدث فى نيواورليانز خلال الأربعينيات. وبينما استمر الرجال والنساء فى التقابل سرا للقيام بخدمات دينية خاصة، فقد تولى الرجال مهمة الممارسة العامة فى الطب والألوهية. ويطالب عمل شاى يانج بلد برجوع السحر إلى النساء المسنات فى اتحاد مع بعضهن البعض ومع أعضاء عديدين فى مجتمعاتهن. والبعض يخشى قوتهن على الرغم من أن الناس تسعى وراء أغلبهن من أجل الحكمة.

وربما قد تكون هناك مقارنة بين aje والمفهوم الغربى عن الساحرة، على الرغم من أهمية ملاحظة الاختلافات. فبينما تتشارك الـ aje والساحرات فى المقدرة على السحر، فإن الـ aje تميل نحو العمل بحرية أكبر من مجتمعاتها حيث إنها تقدم الخدمات الاجتماعية المختلفة للمستشار والواثق والمعترف. ومثل النساء الحكيمات فى المجتمع، فإن الـ aje يشبهن العجوز الشمطاء، أكثر مما يشبهن الساحرات. وعلى العكس من العجوز الشمطاء، فإن الـ aje يعتبرن غالبا

جميلات تماما. وحيث إن النساء يصبحن أكثر جمالا مع العمر، كذلك قوتهم فى تغيير الخميرة وهذا الاتحاد بين الـ aje الجاذبات جداً وممارسة السحر ربما يكون قد أدى إلى ارتباط السحر بالنشاط الجنسى. وهذه التسمية الجنسية من السحر تقف فى تناقض حاد مع العجوز الشمطاء الغربية. والتى غالبا ما تصور على أنها غير جاذبة فى أفضل الأحوال ولسوء الحظ فإن الكثير من معظم الأدب اللامع جدا عن الساحرات وعمل الساحرات لا يخاطب الـ aje أو الممارسات السحرية الخاصة التى تأتى من روحانية غرب أفريقيا.

إن اوصان Osun، أوريزا يوروبا، أو المعبود، ذو الخصوبة والإحساس الأنثوى، قائد الـ aje وكون الأمر هكذا : فهى لديها المعرفة ومصدر الـ aje وقوتها الظاهرة" (بارديجو: ٨٠) ولكى تفهم aje فلا بد من فهم Osun . إن القوة الأنثوية تكمن فى الاتحاد مع الطبيعة وفى فهم المعرفة العملية. وهى خليط من البديهية و awo أو الغموض. وتشتهر أوصان ليس فقط بجمالها الأخاذ ولكن أيضا بقدرتها على التفكير السريع والمؤثر فى أى موقف. وهى تمثل الطيف الكامل لقوة الأنثى أنها تهب الأطفال للنسوة، وتدافع عن شعبها ضد الهجوم ومستغلة جنسيا، وتمارس اللاهوت وتحتفظ باستشارة النساء الآخريات ويتقاسم كل الـ aje بعض صفات أوصان.

ولقد اظهر العديد من كاتبات المسرح الأمريكيات الأفارقة المعاصرات اهتماما بـ aje من خلال استخدام ما تطلق عليه ماهون " Mahone الوجود الروحانى" .

وعند مـاهون فـإن الوجـود الروحـانـى هو شكل من أشكال النشـاط الاجـتمـاعى ودعوة إلـى التحـول الجماعـى الذى يبدأ بعملية تعـريف الذات. وبالقرب من نهـاية مـسـرحيـة شـانجى "**من أجل البنات الملونات اللاتى فكرن فى الانتحار/ عندما يكون قوس القزح كافيا**". تتجمع النسـاء حول بعضهن البعض فى حاجة إلـى "مد الأيدى". وهذا عمل من أعمال السحر، تغيير الـ ase من القصائد الشعرية التى تمحـو الذات فى الغـالب فى بداية المسـرحيـة إلى تصمـيم الذات النهـائى والذى يولد الكورال" لقد وجدت الإله فى ذاتى وأحببتها/ أحببتها بشدة" (شانجى: ٦٧). وفى مسـرحية كليج Cleage "**الطيران للغروب**"، تتآمـر النسـاء للقضـاء على زوج مستغل جسديا من خـلال سحـر خبير فى إعداد الطعام. وقبل الوصـول إلى هذا القرار الدرامى، تتجمع النساء تحت النجوم من أجل الشعائر وينشدون؛

فان ومينى. لأننا نسـاء زنجيات حرات...

صوفى. وجئنا من نساء زنجيات حرات...

فان ومينى. عودة للوراء مع بداية التاريخ...

صوفى. لقد اخترنا هذا اليوم لكى نعلن أن حياتنا هى ملكنا وليست ملك أى أحـد آخـر (...) ولقـد ذهبنا غـريبا مع بعض لـكى نكون أحـرارا كـرابطة مـقدسـة بيننا مع كل ثقـتنا (...) وكل قـوتنا (...) وكل شـجاعتنا(...) وكل حبنا. (كليج: ٦٣: أضيـفت الاختـصارات التى بين الأقواس)

– وتفـتـتـح أونى لامـبلى Lampley **أطفـال رضع مـخـتلطين** بملاحظة عن التضمين الممكن لشخصية سادسة تدعى الآلهة وتكتب لامبلى،" إنها تمثل الوجود الأنثوى الأفريقى الذى لا يمكن محوه والذى يمكن التشويش عليه، ولكن لا يمحى أبدا ... قسيسة ... ترشد الممثل داخل وخارج المكان حتى يمكن سرد القصة. وهى هناك دائما فى أركان وعى البنات، أو فى الطريق التى يحركن بها أردافهن عندما ترقص" (لامبلى: ٢٠). وفى مسرحية جونز "**بنات أضحوكة كبرى، نساء عنيدات**"، هناك ضريح على خشبة المسرح والذى تبايعه جونز فى افتتاح واختتام العمل. وتوقير جونز للأسلاف الذين تتضرع إليهم وتجسيدها للنساء السجينات اللاتى صورتهن، يدعمه وجود الضريح. وكل هؤلاء الكاتبات المسرحيات يستخدمن عناصر السحر فى أعمالهن، سحر مكرس لتحريك الشخصيات، واعتقد جماهيرهن، نحو إحساس أعمق بالذات واعتراف بالوجود الأفريقى الذى نتذكره.

التذكر

إن كلمات النصوص... هى الخرائط، تعليمات الأم من أجل إعادة الإيقاظ الشعائري للروح الأنوثية داخلنا جميعا.

سيدتى ما هو فى، القمر الذى طرقته ولمسته الشمس.

إن مطربة المدح الحقيقية هى وصية على اللاوعى الجماعى

لثقافتها. ووظيفتها ليست الاختراع ولكن إعادة الاكتشاف والتحريك. ومن هذا اليوم فصاعدا، سوف أكون مهتمة ليس بالفصول والمشاهد والستائر ولكن بالاقتداء والاستعادة والإصلاح.

- جليندا ديكرسون. "ديانة الأنوثة الحقيقية".

ومن مسرحيات يانج بلد الرئيسية **تحريك بؤس ميس أوتا** تستفيد من السحر بشكل محدد من أجل تذكر ضرورى جدا. ومع افتتاح المسرحية فإن الابنة تعود إلى منزل طفولتها لكى تدفن آخر " ماما كبيرة" لديها، النساء اللاتى ربينها فى غياب أمخا الحقيقة. ومن خلال سلسلة من الفلاش باك، تقدم الابنة كل أم كبيرة إلى الجمهور وتكشف عن اللحظات الهامة فى رحلتها لكى تكتشف الحقيقة التى تحيط بغياب أمها الغامض. وتبدأ هذه الرحلة مع بداية دورتها القمرية، وهى لحظة هامة فى الرحلة نحو الأنوثة ولا بد أن تجمع الابنة التفاصيل قبل أن تعلم فى النهاية الأحداث الحقيقية. ولا بد أن تذكر ماضيها وهويتها، حتى تستطيع أن تمر بنجاح من خلال العتبة التى نحوها ينادى عليها دمها. وهو يخبرنا بأنها تستقبل آخر معلومات عن أمها بينما إحدى أمهاتها الكبيرة تصفف شعرها. واتحاد الشعر مع السحر هو شيء شائع فى ممارسات يوروبا وفورون. واليوروبيون يحلقون رؤوسهم من اجل أن يسمحوا **للأوريزا** بالدخول . وفى فورون، خاصة فى ينو اورليانز يعتبر الشعر عنصر رئيسي لتغيير الخميرة ase . وغالبا ما يتم تشبيه الشعر بالثعابين، وهى مقارنة تحرك صور

الأفعى الرئيسية فى ممارسات فورون المعروفة بـ Damballah. وفى مراكز التجميل الأمريكية الأفريقية، يتم التخلص من الشعر المنزوع بعناية فائقة لأن الشعر ربما يستخدم لإيذاء أصحاب المراكز ومن خلال جعل الابنة تسترد أمها عن طريق قص الشعر، يعبر يانج بلد عن التقاليد الأفريقية المختلفة والتى تعترف بقوة الشعر.

وفى الحلم المختصر جداً "هناك منازل عديدة فى قبيلتى"، يستخدم يانج بلد مرة أخرى الشعر كعلامة على التحويل. وتضفى البطلة السيتيل بدايات إعادة توليد ذاتها "اليوم الذى بدأت فيه الثعابين تنمو من جذور شعرى (...) وقد مارسوا الحب هناك على الأرض (...) وبعد ذلك زحفوا عائدين إلى رأس وناموا، مرهقين ومسرورين" (يانج بلد ١٩٩٥: ٥٣٨). ومن رأسى إيستيل، بينما يتحول الشعر إلى ثعابين وبعد ذلك فروع، يقفز عالم جديد من الكائنات المتنوعة جماليا. وتستحق عالما تستطيع فيه أن يتقدم تفردها.

وخلال **تحريك بؤس ميس أوتا**، تقوم الأمهات الكبيرات بالسحر لجلب العدالة. وأكثر مثالين دراميين لهذا السحر يحدثان بعد ارتكاب أعمال عنصرية ضد الأمهات الكبيرات. وفى الحادثة الأولى، تجبر الأمهات الكبيرات على النزول من حافلة عامة ويضربن بواسطة رجل أبيض. والآنسة مارى "الوصيفة ذات القوى الخارقة" تنتزع سيف العدالة الخاص بها.

الأم الكبيرة... والآن فإن مارى خلفى تنادى على الأرواح الهندية الغربية وتضع رموزا وقد ضحك الرجل الأبيض ثم دلف إلى سيارته الكاديلاك مع امرأته وانطلق على الطريق السريع. وقاد سيارته على طريق الشاحنات.

الآنسة مارى. تعلمين أن الرب يعمل بوسائل غامضة.

الآنسة كورين. وبالتأكيد لا يحب القبح

الأم الكبيرة. لن أنسى ذلك طالما بقيت على قيد الحياة. لقد كانت فوضى دخان السيارة الكاديلاك البيضاء واللحم الأبيض المحترق مجرد فوضى (للابنة) لا تنسى أبدا أين كنا أو أننا جئنا من مكان بعيد (يانج بلد، ١٩٩٤: ١٧)

وتستفيد ميس مارى من التقاليد السلفية فى الإدراك التام بأن النظام القضائى فى الولايات المتحدة الأمريكية لن يجلب العدالة لأصدقائها. ويعتبر سحرها تذكر للتقاليد السلفية واستعادة للهوية الأمريكية الأفريقية.

ويقع العمل الرئيسى الآخر من السحر عندما ميس شاين Shine، وصيفة الحاكم، تعاقب الحاكم لعدم احترامه مجموعة من الأطفال الأمريكان الأفارقة. وتطحن شاين الزجاج وتضعه فى طعامه، وإثارة لتاريخ طويل من مقاومة الأفارقة المستعبدين ضد مستعبديهم البيض. وتحكى ميس لاماما القصة بمساعدة بسيطة من شاين.

ميس شاين... لقد استراح عقل شاين. فهى قد سمعت نشيدا عميقا من قبور العبيد وافريقية القديمة ميس لاماما. الدم يغلى بكثافة، وأحمر فى جريانه مثل النهر، والعبيد يصرخون وينتحبون بعد موتهم. لقد أعدم أبى بدون محاكمة، واغتصبت أمى، وبيعت جليسة الأطفال عند النهر. العبيد يصرخون وينتحبون بعد موتهم. وقد عرف الطباخ ما يفعله من أجل إنقاذ الجنس البشرى، ويوقف الصرخات.

شاين. لقد عرفت شاين فجأة ما تفعله من أجل إنقاذ الجنس البشرى. لقد استحوذت عليها قوتها... (لاماما وشاين والإبنة ينهون لحظات السحر الأخيرة مع بعض مع كلمات الابنة ولاماما والتى تعرض وجهة نظر مضادة لتصرفات شاين)

الابنة ولاما ما. الدم يغلى بكثافة

لاماما:

لقد ظلت تسمع الهمسات، وصبت الماء المغلي فوق الشاي ووضعته فى أبريق الشاي الفضي الكبير.

الابنة ولاما ما. لا أحد يعلم كيف مرض السيدات والسادة:

لاما ما. إن شاين تضع كل شيء على عربة الشاي الكبيرة.

الابنة ولاما ما. لا احد يعرف كيف مات. (يانج بلد ١٩٩٤: ٣٠- ٣١).

- فى هذه الفقرات يوضح يانج بلد اتحاد السحر مع التذكر وعندما تحتاج النساء العمل الروحانى المتعمق فإنهن يسعين لكشف البقية السالفة الضرورية.

ومن المهم أيضا ملاحظة أن الأمهات الكبيرات يستخدمن السحر كعنصر طبيعى فى خدماتهن للكنيسة. وعندما تقابل "أخوات دائرة الصلاة بعثته رقم ٢" فى ليالي الثلاثاء كن يغنين ويصلين ويقدمن العلاج عند الضرورة.

ومثل النساء اللاتي يمررن بتحويل روحانى فى

"من أجل البنات الملونات اللاتي فكرن فى الانتحار"

تقدم الأمهات الكبيرات "مد الأيادي".

الابنة... فى منتصف إحدى اللقاءات سقطت العمة ماى Mae وعلمت أنها قد قامت. ولكن الأم الكبيرة وضعت يديها عليها وأعادت لها الحياة. وبالنظر إلى الأم الكبيرة، لا يستطيع أى شخص أن يخبر مقدار القوة التى كانت تتمتع بها على الناس وكان عامة الشعب يثقون بالإله. وبعد لقاء الصلاة الأول بثماني أسابيع، أبلغت العمة ماى بان أوراقها قد اختفت. (يانج بلد ١٩٩٤: ٢٧).

والعمة ماى التى كان لها علاقة مع زوج ميس لاما ما، توصف بأنها "امرأة مستقلة وأخت حسية وملابسها وجواهرها لامعة. ولها ضحكة شريرة ومشية جنسية". وهذا الوصف يستدعى ايزلى فريدا، التوأم الروحى لأوصان. وبسبب ارتباط أوصان بالخصوبة والولادة، فهى تتحكم فى منطقة الجسد التى لها علاقة وإذا أرادت أن تستدعى انتباه أحد ما ، فإنها تزعج المعدة والأمعاء والرحم أو الأعضاء التناسلية. وأوصان هى أيضا أساس الانتباه وتتحكم فى العلاقات الرومانسية والجنسية.

ولا غرابة حينئذ أن تعانى ماى من ورم فى معدتها كنتيجة لخيانة لاما ما. وقد قدمت أوصان الورم كتحذير، وقد استرضت النساء أوصان بجعل العمة ماى فى وضع مستقيم مع "مد الأيدى". ويسمح لهم السحر بتذكر العمة ماى وتجميعها ككل وفى حالة صحية.

وتقلل يانج بلد من اعتماد المسرحية على الماضى الأفريقى مع تضمين نشيد مدح يوروبى **Yemonjah Olodo** ، **Yemenjah ee ah mee Olodo**، والتى تعنى أم السمك، أو الماء. وتقدم **Oriki** أو أناشيد المدح من أجل أوريزا والأسلاف ومن أجل الكائنات البشرية الحية القوية. ويعتبر هذا التقليد بين اليوربا وسيلة للإبقاء على علاقة تبادلية بين سطح الأرض والسطح المقدس. ويعتبر غناء **Oriki** وسيلة أيضا عند منشدى المدح الماهرين من أجل كسب النقود فى التجمعات الكبيرة وهم يتحركون بين الحشد يرتجلون تعليقات ماهرة

ومعقدة على الحاضرين المشهورين. وغالبا ما يتم ملاحظة من المشاركين الآخرين. وقبل أن يقابل الجمهور الأمهات الكبيرة للابنة، فإن نشيد المدح هذا فى تكريم كل الأمهات يتغنى به. وهو علامة على أن العمل ينتمى إلى الديسبورة الأفريقية.

وتملأ يانج بلد **تحريك بؤس أوتا** بمجموعة متنوعة من النساء المستقلات. ويتصرفن لـ aje فى ارتباط وثيق مع بعضهن البعض وفى تعاونهن لخلق نظام فى العالم. والمودة التى يتقاسمنها يمكن أن تكون أيضا جنسية كما فى حالة أحدى الأمهات الكبيرات. ميس توم Tom وهى شاذة جنسيا وتعليم الابنة "أن هناك كل الاحتمالات للحب" وفى الإعلان عن أهمية النساء، تشعر يانج بلد بالحرية فى تقديم تلك المجموعة المميزة من النساء المعروفة به" امرأة تحب النساء الآخرات و / أو لا جنس". (اليس ووكر: ١١).

وفى مسرحية أخرى من مسرحيات يا نج بلد **باربى القوة السوداء** تعرض ممارسات فورون أيضا من خلال الصورة السائدة عن دمية باربى السوداء المزورة بجونلة قصيرة أفريقية تماما وحذاء طويل يجعلها باربى الثورية الوحيدة. وهذه الدمية تتمتع بطاقة روحانية كبيرة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين وهما يتنافسان لامتلاك الدمية. وتعتقد الشخصيات أن الدمية باربى مثل دمية فورو تمسك بمفتاح سلامة عقلهم. وقد استثمرا الدمية مع المقدرة التى تجعلهما يشعرون بالنجاح والأهمية. وكلتا الشخصيتين يصلان فى النهاية إلى فهم كامل

عن أنفسهم والعالم، ولم يعد يحتاجان الدمية أن تمثل لهم. ويلاحظ عالم اللاهوت جوزيف ميرنى ان "عجلة اكتشاف الذات هذه تكمن خلف روحانية فورون" (ميرفى : ٤٠).

وفى **العظام المتكلمة** ، وهى مسرحة ليانج بلد غير منشورة، يحاول ثلاث أجيال من النساء أن يعشن فى راحة مع الهبات الروحانية التى منحن إياها. وهن يستطعن رؤية وسماع الأرواح التى تسكن محلهن الصغير ولا بد أن تقررن أى عالم يحتاج إلى ولائهن. وتباعد أليا بين العالم المادى وعالم الأسلاف. وأمها بيى بيى تخشى أليا بسبب قدراتها ولكن تقلق أيضا أنها قد تترك هذا العالم من أجل ما هو أفضل . وتصور إليا كشخص بالغ غير عادى **abiku**، "طفلة ولدت لتموت" بمعنى شخص يعتقد انه يتحد مع الأرواح التى تجذبه من عالم الأحياء (دروال وبيمبيرتون: ٢٤٨). والنساء هنا فى عالم واقع على عتبة الشعور حيث تذكر الأسلاف والمشاهد الطبيعية المختفية له إمكانية الإثراء العميق وأيضا التدمير الكبير.

ويتوافر فى مسرحيات شاى يانج بلد إمكانية إتاحة الفرصة التى تزيد من إمكانيات المسرح السحرية. ويعكس الصعود على خشبة المسرح الدائري حفلات يوروبا وفورون المتعددة ويسمح للجمهور بمشاركة أعمق، حيث ينظر المتفرجون عبر خشبة المسرح ويرون أفراد الجمهور الآخرين. وعلى العكس من الصعود على مقدمة خشبة المسرح، فإن الصعود الدائرى يدعو الجمهور للدخول. وعندما يرى

الجمهور نفسه عبر الدائرة، يصبح واعيا بنفسه وأكثر احتمالا أن يشعر بالدور التعاونى فى البحرية المسرحية. والتعاون هو نوع من التجسيد الذى يعمق إمكانية السحر التحولى داخل الجمهور، ومن ثم ينشر السحر وراء خشبة المسرح وفى المساحة الاستعراضية كلها. ويوفر لهم قوة الكلمة أرضية، خصبة لفرصة إنتاج آخر تستجيب لعناصر السحر. وتسمح المسرحيات بالتكرار اللغوى والتلاعب بالكلمات. والتكرار اللغوى لا يثبت أبدا. ومثلما فى oriki المتكرر جدا، يستجمع التكرار القوة من خلال الإضافة الخارجية. وأخيرا فإن كلا من ممارسات فودون ويوروبا تستغل الرقص كسحر، وتوحى موسيقى اللغة والإحساس بالزمان والمكان باستخدام الحركات الإيقاعية للتقليل من السحر فى المسرحيات وإظهار لحظات التذكر القوى تلك.

وتعتبر مسرحيات يا نج بلد مملوءة بتغيير الـ ase . وتتجمع شخصيات نسائها لتعالج بعضها الآخر وتعالج أنفسها، وتقدم الاستشارة الحكيمة وتنصف المظلومين. وهى تستدعى الأسلاف والقوى الكامنة، وتستفيد من الأعشاب وقوة الكلمة لكى تجعل الحياة مقبولة. وفى هذه الأعمال ينمو السحر، من تذكر راديكالى، جرأة المرأة لكى تسيطر على عالمها وتكرم الدم الذى ينساب فى الشباب والدم الذى تختزنه فى الداخل كحكمة بالغة.

فيكتور ليو ووكر الثانى

النموذج الأصلي وارتداء القناع

فى الرجل الهولندى لأميرى بركة لروى جونز

كلنا سوف نأتي من خلف تلك

الشعور المستعارة ونبدأ فى التوقف عن استخدام تلك

المعايير الجمالية والتى لا يمكن أن تكون أبدا

إطارا لمرجعيتنا؛ ونغسل ذلك الشحم الزائد من شعرنا

ونخرج من حقيبة التبييض تلك وتدخل

فى شيء ما له معنى بالنسبة لنا

كشعب ليس أبيضا - بل أناس سود ....

لروى جونز/ اميرى بركة "Nittygritty"

ويستخدم بركة النموذج الأصلي وارتداء القناع فى خلق الشخصيات فى مسرحية **الرجل الهولندى**. والمسرحية بيان سياسي عن الحاجة إلى عمل اجتماعي ضد العنصرية والاستيعاب العنصرى للأمريكيين الأفارقة فى المجتمع

الأبيض. وتصور شخصية Clay كمستوعب أمريكى أفريقى، ويوحى بركة بان الاستيعاب مدمر للفرد وأيضا جنسه البشرى.

ومع مجئ نهضة هارلم، نصح دو بواى Du Bois "الزنجى الجديد" النشيط ثقافيا بان يحترم الفن كأداة فعالة من أجل القوة السياسية الاجتماعية، مدعيا ان "الفن كله دعاية ولا بد أن يبقى كذلك". ومثل هذه المزاعم قوت من حركة فنون السود فى الستينيات وألهمت العديد من الفنانين الأمريكيين الأفارقة من أن يقهروا العنصرية البيضاء من خلال عملهم.

وقصيدة دونبار الشعرية "نحن نرتدى القناع" تفحص النموذج الأصلي الاجتماعى للقناع، وهو عامل تشكيلى فى الهوية الأمريكية الأفريقية:

نحن نرتدى القناع الذى يبتسم ويكذب

فهو يخفى خدودنا ويظلل عيوننا

وهذا الدين نرده للنفاق البشرى

بقلوب محترقة ونازفة نبتسم

(...) نبتسم، ولكن أيها المسيح العظيم،

صرخاتنا عليك تطلق من أرواح معذبة

(...) ولكن دع العالم يحلم

نحن نرتدى القناع (دونبار: ٨٩٦)

إن كلمات دونبار Dunbar تصف ديناميكية هامة فى المجتمع العنصرى، والذى فيه يحدد الجنس المتحكم المصطلحات التى سوف يرى بها الجنس الخاضع، بينما يجب على الأخير أن "نرتدى القناع" قناع تلك المصطلحات أو ذلك النموذج الأصلى، لكى يعيش فى ذلك المجتمع. ولقد سيطرت أمريكا تاريخيا على الصور العامة والأمريكية الأفريقية بهذه الطريقة، مستخدمة أنواعا رمزية مثل "العم توم" لتمثيل أدوار استيعابية فرضت على الأمريكيين الأفارقة من جانب الظروف المعاكسة للاعتماد الاجتماعى" (لوك: ٩٦١). والحركات الثقافية القومية التى تهدف إلى الهام التغيير الاجتماعى لا بد لها أن تهدم أقنعة النماذج التقليدية العنصرية وتصور المعاناة الصامتة والغضب المكبوت للجنس المضطهد. وقد كان هدف أيديولوجية الفنون السوداء عند بركة، مع ذلك، هو محو الأنماط التقليدية والنماذج السوداء مرة واحدة. ويؤكد المؤرخ اللامع بوسكن ان الرسوم الكاريكاتيرية والأنماط التقليدية والنماذج الأصلية السوداء فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد وضعت إلى حد ما لكى تبقى مع ظهور حركة الحقوق المدنية وبزوغ قومية السود، والانتفاضات العنيفة فى مجتمعات السود المتحضرة فى الولايات المتحدة خلال الستينيات. ومن خلال أعمال الفنانين الذين خلقوا الفن الذى يعكس مُثُل حركة فنون السود، فإن صور سامبو ومامى المكشوفة وكل من هو مثل العم توم، كانت توضح فى النهاية لكى تستقر.

هنا دفن

ويرقد بقايا

الرجل

سامبو

وقد ولد منذ ثلاثمائة عام مضت

والتاريخ المضبوط شوشت عليه الذاكرة المشتتة

كان يرقص ويتبختر ويضحك

عبر خشبات مسرح الحياة الأمريكية

بوجه أسود وتظاهر بالشجاعة

صورة ولدت فى عقول البيض

وامتدت فى شبة ابتسامة طفولية

مسلية وممتعة

لكل من كان على اتصال

تلك الابتسامة الجميلة، والعيون المستديرة، والخطوات الإيقاعية

تلك الضحكة المرحة

ذهبت، ذهبت ولكن تكاد تنسى

وقد حفر إسم على الأقواس الثقافية:

تامبو، بونز، كراو، العم ريموس، جون، سام

سامبو:

المهرج الوطنى فى الثقافة الشعبية

ليرقد فى سلام

ولا يبعث أبدا.

آمين. (بوسكين، ٣: ٤).

وقد استخدم بركة النموذج الأصلى والقناع فى أعماله الدرامية الأولى لكى يعزز الموضوعات الثورية من خلال تصوير الشخصيات والمواقف التى يمكن ان يندمج معها جمهور السود. وطبقا لبول هاريسون، فإن مسرح فنون السود "كان موجها فى البداية نحو آذان وقلوب السود، وبعد ذلك نحو العالم" ومسرحية بركة **الرجل الهولندى** هى مثال جيد على هذه النوعية من الدراما. وقد أثر ميراث قناع دونبار بشكل خاص على تطور النظرية الأمريكية الأفريقية فيما بعد

الحداثة حيث إن تصويرها الكامن عن التقسيمات الخاصة / العامة قد أوضح جوانب متعددة فى الهوية الأمريكية الأفريقية أثناء القرن العشرين. وكتابة اليسون على سبيل المثال تحمل بصمة دونبار فى معالجتها لعملية ارتداء الأقنعة كأحد المفاهيم المحددة للهوية الأمريكية. وفى سياق مسرحية بركة **الرجل الهولندى** فإنه يمكن رؤية نظرية اليسون عن ارتداد الأقنعة ليس فقط فى شخصية Clay ولكن أيضا فى شخصية لور . وفى مقالته "غير النكتة وافلت من العبودية"، يصف اليسون غموض وإنشقاقات الهوية التى تتطور من الإدارة الأمريكية إلى القناع:

> إن النكتة... تقع دائما بين المظهر والواقع، بين عدم استمرارية التراث الاجتماعى وذلك الإحساس بالماضى والذى يتعلق بالعقل. وحتى ربما الوعى بالنكتة التى تقول أن المجتمع هو خلق الإنسان، وليس الإله... فأمريكا هى أرض أصحاب النكت المرتدين للأقنعة. ونحن نرتدى القناع بهدف العدوان وأيضا الدفاع، وعندما نسقط المستقبل وأيضا نحفظ الماضى. باختصار فإن الدوافع المختفية خلف القناع متعددة مثل الغموض الذى يخفيه القناع... (وارتداء) القناع هو استراتيجية شائعة فى الثقافة... والتى تنمو من النكتة التى فى منتصف المجتمع البشرى.

(اليسون: ٥٣- ٥٥).

فى هذه الفقرة يميز اليسون بين الوجود الخاص والعام للبيض والسود فى أمريكا فى أواخر القرن العشرين. وكذلك يصور بركة مفاهيم الهوية فيما بعد الحداثة فى **الرجل الهولندى**، حيث يرتدى Clayو Lulaأقنعة مختلفة. بهدف المعالجة والإنكار والإغواء والإحباط وهكذا.

وكونها أخرجت فى ١٩٦٤ بواسطة مسرح ٦٤ فى نيويورك، تعالج مسرحية **الرجل الهولندى** شخصية "العم توم" النموذج الأصلى فى Clay والشخصية المغوية البيضاء المتآمرة فى Lula من أجل كشف التضحية بالأمريكي الأفريقى المهضوم حقه اجتماعيا. وتنغمس شخصياته فى لعبة إغراء تقليدية ومثيرة، كاشفة عن طبيعتها الحقيقية فقط عندما تخلع أقنعتها وتعترف بكراهيتها العنصرية لبعضها الآخر. ويلقى بركة بمسئولية قتل Clayعلى اعتناقه لقيم أمريكا البيضاء، وهكذا كاشفا العواقب التراجيدية للاستيعاب.

وتبقى مسرحية **الرجل الهولندى** تمثيلا رمزيا لمسرح السود الثورى، وهى حركة فنية قادها بركة تحدت عنصرية أمريكا البيضاء وواجهت المستوعبين الأمريكيين الأفارقة بخيانتهم لهويتهم الأفريقية. ويناقش بركة موضوعات **الرجل الهولندى** فى بيانه "المسرح الثورى" حيث يؤكد أن المسرح الثوري" لا بد أن يفرض التغيير "ولا بد أن يكشف" ولا بد أن يهتم ويهاجم أى شئ يتهم ويهاجم" و "هو مسرح هجوم" (بركة ١٩٩٧: ١٨٩٩- ١٩٠٢). ويهاجم بركة السيطرة الثقافية الأمريكية الأوروبية ويحبذ هوية ثقافية واجتماعية أمريكية أفريقية منفصلة:

"الرجال البيض سوف يرتعدون أمام هذا المسرح لأن يكرههم... والأمريكان (البيض) سوف يكرهون المسرح الثورى لأنه سوف يدمرهم ومهما يعتقدون فيه فهو حقيقى".

إن المسرح الثورى لا بد أن يتهم ويهاجم... لأنه مسرح الضحايا. وهو .... يدفع بالضحايا لأن ينظروا إلى القوة الكامنة فى عقولهم وأجسادهم. فهناك Clayفى **الرجل الهولندى** و Ray **فى التواليت** و Walker فى **العبد** كلهم ضحايا. وبالمعنى الغربى فإنهم أبطال. غير أن المسرح الثورى حتى لو انه غربى لا بد أن يكون مناهضا للغرب. ولابد أن يظهر **انهيار الغرب**. وحتى كما صمم أرثود **غزو المكسيك**، كذلك لا بد أن نصمم **غزو العين البيضاء**، ونظهر المبشرين والليبراليين الذين يموتون تحت انفجارات الكتل الإسمنتية المسلحة. (بركة ١٩٩٧: ١٨٩٩- ١٩٠٠). وبالنسبة لبركة، فإن المسرح الثورى الأسود سوف يقلل من التصميم المسيطر السياسى والثقافى والاجتماعى (هيدجر: ١٥٤- ٧٦) - على سبيل المثال، التحرك من علم الوجود أو علم الكونيات البناء إلى علم الوجود أو علم الكونيات المشيد حيث **الآخر** والذى يطلق عليه "أقلية" ينكر عليه حقه فى الأهمية الثقافية من خلال الحدود التى يفرضها المسيطرين الثقافيين والذين يستمرون فى تعريف "الأقلية" بدون السماح للأقلية بقوة تعريف الذات. ومن ثم فإن مسرح بركة الثورى قد شيد تصميما ثقافيا مناهضا مقابل تصميم المسيطرين الثقافيين. والهدف من مسرحياته هو تقوية الأمريكية الأفارقة **كموضوعات** فى بنائهم الثقافى لأنفسهم. وتتطلب السيطرة الثقافية استيعاب

الآخرين ليس فقط من مشاركة السلطة ولكن أيضا من بناء هوياتهم الخاصة. والمسيطر الثقافى ليس كائنا فى العالم ولكن **كائن يشيد العالم** طبقا لأجندة موضوعة. وتتجسد الـ **modus operandi** المتفوق الأبيض فى النموذج الأصلى لـ Lulaوالتى تفى بالأجندة من خلال اغتيال Clay وبدء عملية التلاعب والإغواء.

وطبقا لبركة "إن مسرحنا سوف يظهر الضحايا حتى يصبح إخوانهم فى الجمهور أفضل مقدرة على فهم أنهم أخوة الضحايا، وأنهم هم أنفسهم ضحايا" ويوظف بركة النموذج الأصلى والقناع لكشف نفاق ما يسمى بالديمقراطية الأمريكية والتى يمثلها كل من Clay و . Lula وهو يهدف إلى تحويل الجمهور من متفرجين سلبيين إلى مشاركين إيجابيين فى العمل الاجتماعى الذى يحدث على خشبة المسرح وخارجها. ويتقاسم تصور بركة عن المسرح الثورى نفس الأرضية التى ناصرها بوال Boal .

> لكى نفهم أحاسيس المضطهدين الشعرية هذه، فلا بد أن يتذكر المرء هدفها الرئيسى: تغيير الناس- "المتفرجون" البشر السلبيون فى الظاهرة المسرحية إلى موضوعات وإلى ممثلين ومحولين للعمل الدرامى ... غير أن أحاسيس المضطهدين الشعرية تركز على العمل ذاته: المتفرج لا يفوض الشخصية (أو الممثل) أى سلطة بان يمثل أو يفكر مكانه، بل على العكس هو نفسه يفترض الدور البطولى، ويغير

العمل الدرامى ويجرب الحلول ويناقش خطط التغيير- باختصار يدرب نفسه على العمل الحقيقى. وفى هذه الحالة فإن المسرح ليس ثوريا فى حد ذاته، ولكنه بالتأكيد تدريب على الثورة... وكل الفرق المسرحية الثورية لابد أن تنقل للناس وسائل الإنتاج فى المسرح حتى يستطيع الناس أنفسهم أن يستغلوها.

والمسرح هو سلاح، والناس هم من يجب أن يستخدمه.

وفى **الرجل الهولندى** يصور بركة الديناميكية العنصرية الأمريكية فى عالم مصغر، حيث يمثل Clay و Lula نموذجين أصليين متعارضين، ويفسر المغناطيسية التى تجذبهما معا وتجبرهما على التفاعل مع بعضهما الآخر حتى ينتهى أحدهما. ويرتدى Clay قناع الأمريكي الأفريقى الذى أعتنق أيديولوجية أمريكا البيضاء- وتدرك Lula فورا أن Clay هو نوع مشهور ببدلته ذات الثلاث أزرار ورابطة العنق المخططة" وخوفه أن يكون وحيدا مع امرأة بيضاء جميلة يجعله مستوعبا. ولا تمثل Lula نوعا محددا من الامريكى الأبيض ولكن "روح أمريكا" ككل (جيتس: ١٨٧٩). وتتجسد عنصرية أمريكا البيضاء المقنعة والمتآمرة فى تحذير Lula : "إننى أكذب كثيرا. وهذا يساعدنى فى السيطرة على العالم"، وهكذا توحى بما يعتبره فوللر Fuller" المسافة الشاسعة بين مبادئ الأمة وممارستها". وتتأكد طبيعة لولا العنصرية من خلال تصرفاتها المعتمدة والطريقة التى بها "تبحث عن Clay فى الخارج" لكى تغويه وتقتله فى النهاية وجملة لولا

"أنهـا تعـرف Clay مـثل باطن يدها" لا تنذر فـقط بالطريقـة التى بهـا سـوف تتـلاعب لولا بـ Clay ولكن توحى بان مـعـرفـتـهـا بنوعـيـة Clay هى مـقـيـاس تشييدها لقناع Clay المستوعب، سلاح آخر فى ترسانة البيض للسيطرة على الجنس الأمريكي الأفريقى.

ومثلما ترمز لولا إلى المعايير الأمريكية الأوروبية فى الجمال، فإن توقع كلاى Clay أن يمارس الجنس مـعـها يمثل نجاحـه وتأكيده الاجتمـاعى. وفى بيـانه ١٩٦٨ "حركة فنون السود" يستغل نيل Neal كتابة قانون حول رجولة السود لكى يلخص فانتازيا Clay المميتة مثل "الاعتقاد الامريكى الأفريقى بأنه يمكن أن ينال قوة الظالم من خلال اكتسابه لرموزه، والتى احداها المراة البيضاء" (نيل: ١٩٦٦). ويظهر Clay اعتماده الكلى على لولا بطرح أسئلة عليها تخبره هى ان يسألها، وتمارس لعبتها وهى تضع القواعد.

وكلمـات لولا فى نهـاية المشهـد الأول تحـدد الأقنعـة التى ترتديهـا هى و Clay وعرضهـا "بالتظاهر" يمثل قناع المسرحية نفسها: " ولذا سوف نتظاهر بان الهواء خفيف وملئ بالعطر... وسوف نتظاهـر بان الناس لا يستطيـعون رؤيتك... وانك تخلو من التاريخ. وانا أخلو من تاريخى". وفى هذه السطور، يكشف بركة الطبيعة النموذجية الأصلية للمواجهة من خلال تصوير الأيديولوجيات المخادعة والتى تتمسك بالعنصرية البيضاء والاستيعاب الأسود، وتصور الطريقة التى بها تشيد السيطرة الثقافية الأمريكية الأوروبية رؤية السود عن أنفسهم وإيحاء لولا بان Clay يمكن أن يتحـرر من تاريخه يمثل محاولة تاريخية لأمريكا البيضاء فى

إخضاع وتقسيم الجنس الأسود من خلال الاقتراح بان معاناته الماضية لا بد أن تنسى. وبدوره فإن Clay يكشف عن استيعابه لقيم البيض من خلال موافقته على المشاركة فى لعبة لولا المدمرة فى التظاهر وقبول الدور الذى تحدده له. ويعبر عن امتنانه فى تحرير لولا له من الماضى والذى يريد فى يأس أن ينكره من خلال "شم بلوزتها" بينما تجذبه بعيدا عن ذاته الحقيقية.

وفى المشهد الثانى والنهائى، يوضح بركة الطريقة التى بها يصبح المستوعب الامريكى الأفريقى ضحية على يد المجتمع الأبيض. وبعد تحول Clayوبشكل فعال إلى مستوعب، تعاقبه لولا على إذعانه وبعد ذلك تغتاله عندما يعبر عن غضبه المكبوت. وتحتقر لولا Clay بسبب اعتماده الضعيف عليها وتضربه على ارتدائه قناعا يخفى شخصيته الحقيقية: "بأى حق ترتدى بدله من ثلاثة أزرار واربطة عنق مخططة؟ لقد كان جدك عبدا، ولم يذهب إلى هارفارد... وأراهن انك لم تتكر أبدا فى انك كنت زنجيا أسودا" وفى رغبته الاستحواذ على لولا ، يترك Clay هذه الاهانات تمر، ويرجوها ان تصف المقابلة الجنسية التى خططت لها من أجله. ولكن فى النهاية تنهى لولا اللعبة بإزالة قناعها وتحدى Clay ان يكشف عن غضبه الحقيقى نحو أمريكا البيضاء: " إنك لست زنجيا، فقط مجرد رجل أبيض قذر... Clay لابد ان تصاب بطفح جلدى. لا تجلس هناك وتموت بالطريقة التى يريدونك أن تموت بها. انهض".

ويطيع Clay الأمر، ويزيل قناعه ويعبر عن غضبه الأسود المكبوت، والذى تستجيب له لولا بالجملة الختامية بالنسبة للمستوعب الامريكى الأفريقى: الموت.

ومثل دونبار يحدد Clay صورته العامة كعمل اضطر أن يؤديه لكى يخفى عواطفه الحقيقية: "لا تعرفين أى شيء باستثناء ما هو موجود وتريه. وأنا أجلس هناك فى هذه البدلة لكى أمنع نفسى من قطع رقبتك" وفى الإفصاح عن غضبه وإحباطه، فإن Clay ينتزع قيود التقليد ويرتدى جلده وشعره وملامحه الطبيعية وبفخر" (فوللر: ١٨١٢).

ويساوى بركة بين غضب Clay المكبوت والتورية التى تميز موسيقى مطربة الأغنيات الزنجية بيسى سميث وعازف ساكسافون موسيقى الجاز تشارلى باركر. وفى كلمات موسيقى الجاز آرشى شيب الذى أخلاقياته لها صدى أخلاقيات سميث وبار كر، " إن الموسيقى... أما سلاح فى نضالنا أولا شيء على الإطلاق". وبالمثل فإن الأغانى والإيقاعات الحادة التى تنطبق على تشارلى بار كر والرسائل المتضمنة فى حركة موسيقى الجاز البيبوب فى الثورة الموسيقية جسدت روح الحقوق المدنية وحركات قوة السود فى الستينيات. ويصف اليسون التورية الكامنة فى كلمة "البيبوب": (إن البيبوب) هى كلمة تقذف بيديها فى انتقاص الذات الفظ أمام تعقيد الصوت والإيقاع وعاطفة تأكيد الذات والتى تتظاهر بالتسمية؛ كلمة قناع للغموض المشحون فى الصوت الجديد، والذى يخفى الوجه الحقير للثورة" (اليسون: ٢٠٤). ومثلما يخفى Clay كراهيته الحقيقية لأمريكا البيضاء، فإن بيرد وسميث "يلعنان فى اغنياتهما أمريكا البيضاء بطريقة مشفرة" (بركة: ٣٤- ٣٥). "قبل الحب والمعاناة والرغبة وأى شئ تستطيع أمريكا

البيضاء أن تفسره، فإن بيسى سميث تقول: قبل مؤخرتى السوداء... ولو كانت سميث قتلت بعض الناس البيض، ما كانت احتاجت تلك الموسيقى ولما عزف بيرد نوتة موسيقية لو كان فقط قد سار فى شارع ٦٧ الشرقى وقتل أول عشرة أشخاص من البيض شاهدهم" (بركة: ٣٥). إن استحضار بركة للموسيقيين المشهورين تخدم نفس الهدف مثل التمثيل النمطي لشخصيته، حيث أن الجماهير الأمريكية الأفريقية خاصة تستطيع أن تتوافق مع موسيقى سميث وبار كر وقادرة تماما على فهم الرسالة.

وفى المشهد الحاسم **للرجل الهولندى** يظهر بركة كيف كان المستوعبون الأمريكيون الأفارقة قد تمت التضحية بهم من جانب المجتمع الأبيض. وفى وصفه لما يعتبره بركة "الثورة" يكشف Clay عن إيمانه بان الأمريكيين الأفارقة سوف يستخدمون فى النهاية أقنعتهم الاستيعابية كوسيلة تدميرية فى الاستعداد للثورة. ويفسر Clayرغبته فى ضرب أمريكا البيضاء فى لعبتها عندما يخبر لولا "وفى ذلك اليوم، وبالتأكيد، عندما تعتقد أمريكا البيضاء فعلا فى ذلك وتستطيع أن تحتوى الأمريكيين الأفارقة كأشخاص بيض نصف موثوق بهم... وسوف يقتلونك ولديهم تفسيرات منطقية جدا. تشبه تماما تفسيراتك "(بركة : ٣٦). وربما وبسبب الخوف، وربما بسبب الارتياح أو ربما لأن أعمالها ببساطة تحركها العنصرية، تطعن لولا Clay حتى الموت. ويفسر نيل Neal تصرفات لولا على أنها نابعة من الخوف: "إن لولا تفهم وهى تقتل Clay أولا. وبطريقة معاكسة فإن

معرفة Clay الوليدة عن نفسه هى التى تهدد وجود فكرة لولا عن العالم" ويصبح Clay بهذه الطريقة ضحية لعنصرية أمريكا البيضاء لأنه يعتنق قيمها ويلعب لعبتها، ومع ذلك فهو ليس قادرا على التعبير عن عواطفه الحقيقية بدون أن يضطهد.

ومسرحية **الرجل الهولندى** لبركة تصور وتعالج الأقنعة النموذجية الأصلية لكى تفضح وتهاجم فكرة الاستيعاب. ويصور بركة Clay كمثال نموذجي أصلى للمستوعب الامريكى الأفريقى، ويقترح من خلال موته أن الاستيعاب مدمر للفرد وأيضا لجنسه. وبوضع تصور دى بواة بان "كل الفن دعاية" فى الاستخدام الدرامى، فإن بركة يوظف التشخيص النموذجي الأصلى لكى يغرس فى جمهوره الروح الثورية لحركة فنون السود.

الجزء الثالث: الممارسة الدرامية

الجزء الثالث: الممارسة الدرامية

بول كارتر هاريسون: المقدمة:

توكيد التقاليد والسمو فوق الأحوال - مبادرة تنمية كتاب المسرح، شيكاجو

لا يقوم الكاتب المسرحى بكتابة المسرحية فحسب، بل يقوم بالأحرى ببناء الحدث الدرامى بصورة تتصف بالمرونة عبر الفضاء والزمن، ويسترشد الكاتب فى تسلسل الأحداث وفى الحبكة بلغة سحرية رفيعة المستوى تسهم فى الكشف عن المعانى الخفية، وعن مغزى الأحداث ، والفضاء بالطبع هو مكان الأحداث، ويتطلب تحديد هذا المكان لغة مفعمة بالتلميحات الثقافية القابلة للتعبير بحيث لا يقتصر ذلك على فضاء اجتماعى ثابت فصورة من صور الفجر عند مينتون ، أو أمسية من الأمسيات بمسرح الأبولو ، أو لحظة من لحظات الصباح بالسافوى، كل ذلك يحتوى على العديد من التلميحات الثقافية التى تكمن فى الوعى الجمعي، ومن غير الضرورى اختزال هذا الوعى الجمعى فى مكان محدد يخلو من بقية الامكانات الكونية التى تلازم مفهوم المكان أو الفضاء ، هذا المفهوم الذى من الممكن أن يتردد صداه فى ليلة من الليال بميدان الكونجو فى مدينة نيو أورليانز ، أو فى صورة الفجر بمرفأ كرافورد فى مدينة بيتسبرج ، أو فى صورة المساء بمسرح الريجال فى مدينة شيكاجو.

ولا يتضمن بناء الحدث الدرامى بالضرورة وجود المكان أو الفضاء المتكامل الذى يتخطى كل ما عداه ، بل إن ذلك يعنى بالأحرى التداخل بين هذا الفضاء

وبين الشخصيات والكلمات والأحداث التى تقوم بإلقاء شعاع من النور وسط الظلام، وذلك يبدو على سبيل المثال فى الاستراتيجية الدرامية عن سوزان لورى باركس التى تذهب إلى أن "الاشعاع الدرامى يسرى عبر المكان ، ويهدف إلى إلقاء الضوء على كل الجوانب السوداء ، فالرؤيا بمثابة الضوء، وبالنسبة لى ، فإننى أهتم بكل ما يستعصى على الرؤية ، وابحث عن الظلمة وعن غير المعروف" (ماهون : ٢٤٤).

وبوجه عام ، يتضمن البناء الدرامى استراتيجيات الأداء التى توضح الطريق نحو تحقيق الخلاص، وذلك من خلال الصوت والحركة والمشاهد المرئية ، ومن الوسائل المستخدمة فى هذه الاستراتيجيات المواقع الثقافية التى ترمز لوضعية الشخصيات فى الزمان والمكان، وفى هذا الصدد ، يرى جورج وولف أن الرؤيا الدرامية لا تتحدد فقط عن طريق المواقع الثقافية ، بل أن جميع الوسائل المستخدمة فى الأداء تتداخل لبناء الحدث الدرامى، سواءًا تم ذلك عن طريق عدد من المشاة فى موكب من المواكب أو عن طريق بعض العرائس فى عرض من العروض أو وجه من وجوه الشخصيات السوداء فى مجموعة من الاستعراضات الشعبية.

وليس بمقدور كتاب الدراما من السود فى أمريكا إنكار الوعى بالتقاليد الأوروبية الأمريكية التى تؤثر بالتأكيد فى الممارسات الدرامية عندهم، وليس بمقدور الواحد منهم كذلك التخلى عن الاعجاب بالأعمال الكلاسيكية الأوربية

التى تقوم أحيانًا بعرض الأحداث بصورة أسطورية تعلو فوق مستوى الحياة الجارية، وعامة ، يظهر كتاب الدراما من السود التقدير الكبير لتصوير العاطفة المتأججة فى عمل مثل عودة رجل الثلوج ليوجين أونيل ، أو للقدرة على التعبير فى عمل مثل وفاة بائع متجول لتينسى ويلياميز أو للتحديات الميتافيزيقية فى عمل مثل "أليس الصغيرة" لأدوارد ألبى ، أو لقوة التحمل غير الطبيعية فى عمل مثل "عملية الأفعى" لسام شبرد.

وكل منا كذلك يشعر بالتعاطف مع المشاعر الروحية فى أيرلندا عن طريق عمل مثل فى إنتظار جودو لبيكيت ، ولكن فرنسا بالذات هى التى توفر التأثير المستمر بالنسبة للكتاب السود كما يظهر فى مسرحية السود لجين جينيه، ولذلك، فبدلا من استخدام الأعراف السائدة والواقعية الغربية ، تقوم بعض النماذج بإعادة تمثيل الهجمة الاستعمارية بصورة تتفق مع الأعراف الدرامية الأفريقية ، ومسرحية مثل مسرحية السود تلبى الحاجة الأيديولوجية إلى تحقيق المساواة داخل تلك المجتمعات التى تناوئ الرغبة فى تحقيق التغيير الاجتماعى والسياسى والاقتصادى.

وفى بعض الأحايين ، يقتصر السرد الوصفى لحياة السود فى الجنوب الأمريكى على مجرد إعادة الرواية للأحداث ، وبالتالى ، قد يعتبر كاتب مثل وليم فوكنر من أهم الكتاب "السود" فى كل التاريخ الأدبى الأمريكى ، ولكن البارومتر الحقيقى الذى يستخدم لقياس تجربة المعاناة عند السود هو كيفية رواية

الأحداث ، ويتبقى لهذه النوعية من الكتابة الدرامية التى تؤرخ لهذه المعاناة ما يمس شغاف القلوب - أى الموضوع - ويرى جورج وولف أنه "عندما تتم برمجة توقعات الجميع سواء من ناحية اللغة أو من ناحية المعاناة ، فإن ذلك قد لا يسمح بإتاحة الفرصة للمشاركة فى التجربة ، وينبغى إزاء ذلك أن يهتم كل منا بالآخر دون الاعتقاد بأن كلا منا يعرف كل شئ ، وإلا انتفت الحاجة للمسرح فى الحياة، وعلى الكاتب بدوره أن يعيد تشكيل ما يعتقد الناس أنه من الأمور الاعتيادية حتى تنشأ المادة الجديدة التى تعيد تصوير التجربة، وعلى الكاتب كذلك ، أن يبتعد عن الوصف الأفقى المعتاد فى الدراما التليفزيونية مثلاً والتى تهدف لايجاد الاستجابة العاطفية نحو الأحداث عن طريق الميلودراما أو شخصنة هذه الأحداث، ومع ذلك ، فإن التليفزيون يعجز عن التعبير بألسنة متعددة، ويعجز عن تصوير جوانب الحكمة التى تعج بها التجربة السوداء فى العالم الجديد.

وتحاول أندريا نوريا البحث عن القوة فى الكلمات فى مسرحية مويو وسايسو لعائشة رحمان ، وترى أن عنوان هذه المسرحية يتضح عن طريق " فهم التراث الروحى للسود هذا التراث الذى يمزج بين العلمانى وبين المقدس من الأمور"، وبالتالى ، ترمز سايسو لقوة الكلمة التى تستدعى الروح ، والتى تؤثر على الحياة المادية ، وترمز مويو إلى قدرة الكائن الحى على استخدام هذه القوة الفريدة فى الطقوس التى يقوم بها فى الحياة العلمانية ، وهو ما يتطلب "تراكم المعرفة" من أجل المحافظة على الصلة بين "الذات فى الواقع الحاضر" وبين "الجذور الروحية

لهذه الذات فى الماضى" ، بحيث تنشأ هذه الصلة من خلال "الأحداث والكلمات" ومن خلال الديناميات التى تزخر بها مصفوفة القوى فى الحياة.

ولا تقتصر القوة فى الكلمات على إلقاء الضوء على الأحداث أو على مجرد استخدام التعبيرات اللفظية ، كما يتضح بجلاء فى التعبير عن التجربة السوداء فى العمل المشترك لكل من سافيون جلوفر وجورج وولف بعنوان الضحية والفزع أو فى مسرحية سفينة العبيد لأميرى بركة من إخراج جيل موزيس ، هذا الإخراج المبتكر الذى ينجح فى تحاشى العاطفية المفرطة التى قد تثيرها تلك الرحلة المشئومة وتسمح تجربة المسرح للجمهور بالمشاركة حتى يصبح من بين الشهود فى تلك القصة التى تتداخل مع نسيج الزمن والفضاء، والتى تقوم بالربط بين التاريخ وبين محاولة تفسير هذا التاريخ ، وهذا بالضبط ما تلحظه سيدنى ماهون فى مسرحيات الكاتبات السود اللواتى يقمن "بنسج الكلمات ونسج العالم فى محاولة لوضع الذكرى مقابل الخيال" ، وبالتالي، تعاد صياغة الأحداث عن طريق استخدام بعض الخرافات التى تجمع بين عالم الصدق وعالم الأوهام، ويستمر الصراع داخل هؤلاء الكاتبات بين الأحلام وبين الكوابيس فى عتمة الليل البهيم، ويستمر البحث عن رحم الضوء، وفى الحقيقة ، فإنه يمكن القول أن أعمال الكاتبات السود تجمع بين الظلمة وبين الضوء، ثم تتجلى فى النهاية عن المعان السحرية وعن الرموز الباطنية التى تقبع وراء الأحداث.

ومن أهم الكاتبات اللواتى يقمن بنسج الأحداث نتوزاك شانج التى تعتبر مسرحيتها من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار إرهاصا بشكل جديد

من الممكن أن يطلق عليه "القصيدة الراقصة" وترى جين يانج أن التعبير الشفاهى هو مفتاح فهم العلمية الدرامية عن شانج ، فالمسرح الراقص يعطى المزيد من القوة للكلمة وللموسيقى وللرقص، كما أنه يمثل نوعا من أنواع الخروج على الأعراف المسرحية الغربية المستمدة من أرسطو والتى تعود إلى فكرة المحاكاة للطبيعة حتى تصبح الدراما مجرد نسخة من نسخ الحياة المادية، وحتى يحدث التطهير ، والتطهير هو المبدأ الأساسى عند أرسطو ، وهو المبدأ الذى يهدف لتنقية العناصر المؤلمة والحزينة حتى يداخل المشاهد الشعور بالارتياح ، وحتى يعفيه ذلك من الالتزام بتقييم ما يعرض أمامه، وعندئذ تتحول الوحشية المصورة فى عمل مثل "الطريق المتوسط" إلى مجرد حادثة من الحوادث الإنسانية المكتملة وجدانيًا على خشبة المسرح. والتى تسمح للجمهور بالهروب من الشعور بأى مسئولية أخلاقية.

وعلى العكس من فكرة المحاكاة للطبيعة التى تؤدى إلى الفصل الصارم بين الجمهور وبين المؤديين ، فإن فكرة التشارك التى تسود داخل "القصيدة السحرية" تدعو إلى المشاركة التامة من جانب الجمهور، وتحافظ كذلك على التراث الأفريقى المتمثل فى الأداء الشفاهى ، والمسرحية أو القصيدة الراقصة تشبه أغنية من الأغنيات السوداء التى تذهب إلى ما هو أبعد من الوصف ومن التعليق، والتى تهدف إلى الكشف عن أعماق التجربة، ويلعب الصوت الإنسانى دورًا فى تجسيد اللغة الرمزية وفى توثيق وتوسعة التجربة، وهو ما يظهر فى أعمال كل من جين تومر وتونى موريسون، ورالف إليسون، وأميرى بركة، وإسماعيل ريد،

وأوجست ويلسون، وربما يحسن هنا تذكر التحليل الذى يقوم به بول ك. بريانت لتشكيل الرموز فى أعمال أدريان كيندى ، هذه الكاتبة التى تهتم بالأسطورة والتى تتخلى عن محاكاة الواقع بالمسرح المادى، وتستبدل بذلك كله المذبح الذى تقوم عليه بإجراء نوع من الحوار يخلو فيه كل شئ من اليقين ، بحيث لا يبقى أمام المشاهد سوى الصورة التى تعرض أمامه والتى تأخذ بمجاميع الألباب.

ويرى ريتشارد بريب أن القصة التى تختزل التجربة ، والتى تكتفى بالتشابه مع الواقع ما هى إلا اعتساف للإمكانات المجازية الكامنة فى الأسطورة والتى تسمح بحل المتناقضات النفسية والمادية والعقائدية التى تواجه الإنسان (بريب : ١٣)، فالقصة الواقعية تصور نوعا من "الحقائق الخارجية التى تشبه الحقائق التاريخية"، وتدعم هذه القصة الفكرة التقليدية بأن "المسرحية ما هى إلا ذلك الشئ البعيد"، وعلى النقيض من ذلك ، فإن القصة التى "تشتعل بفعل الخيال الجمعى تضفى على الأسطورة نوعا من الواقعية الداخلية وذلك من خلال الرموز الموضوعية التى يستطيع المشاهد أن يتبينها وأن يدرك عن طريقها الحركة الدائرية بالقصة" (بريب:١٣)، وبعبارة أخرى ، فإن الواقعية ترتبط بالوعى الأخلاقى الذى يتطلب تصوير الواقع، بينما تمتلك الأحداث الرمزية الموجودة بالتجربة العلمانية والروحية القدرة على كشف ذلك الشئ الذى يقع وراء الرمز، وبالتالى ، لا تكتفى القصة بالتصوير بل تقوم بتحويل الوجدان" (بريب:١٣).

وفى الشتات الأفريقى (الديسبورة) ، يعتمد إلقاء الضوء فى الحادثة المسرحية على اللغة التى تمتلأ بالمضامين الثقافية والتى تستطيع الولوج داخل

الأحداث من أجل توكيد الجوهر الروحى فى تلك الأحداث، ويلزم أن يتوفر - الفنان الذى يستطيع وضع نصوص الكتّاب السود فى الإطار التاريخى والفلسفى والنفسى والجمالي، وتصف الفنانة المسرحية ديبورا هولتون المنفّذة المسرحية بأنها هذه الفنانة "المسئولة عن إعادة تخطيط الواقع الفكرى والمادى والميتافيزيقى ، فهى تعتبر تسمية ما تراه ، وتقوم بالربط بين رؤيتها وبين ما يراه المخرج"ز ويلزم عندئذ أن تهدف عناصر الأداء إلى تصوير المضامين الرمزية داخل الحياة الاجتماعية السائدة فى أوساط السود بحيث يمكن استيعاب كامل التجربة الاجتماعية الأفريقية فى الشتات.

وينبغى أن يسهم التحليل الذى يتوصل إليه الكتاب بهذه المجموعة من المقالات فى تحرير التجربة من إسار الإطار المحدود الذى تسمح به الواقعية الاجتماعية، وذلك حتى يتم استيعاب الأسلوب الملئ بالحيوية وبالعفوية والذى يعطى الانطباع بالارتجال أحيانًا، وفى النهاية ، يستطيع المشاهد أن يبتعد عن مجريات الواقعية الغربية وما يدور بداخلها من أحداث منتظمة ومتوقعة.

المراجع:

ماهون ، سيدنى (تحرير) . **الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس** ، جماعة المسرح والاتصال، ١٩٩٤.

بريب ، ريتشارد ك. **الخرافة والواقع والكاتب فى أفريقيا الغربية** ترينتون ، نيو جيرسى : مطبعة العالم الأفريقى ، ١٩٨٨.

سميث ، ثيوفيس هـ. **تمثل الثقافة** ، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٤.

ديبورا وود هولتون

طريق الفنان: تأملات فى إعادة رسم الخريطة عند مفترق الطرق

عندما يجرى اللقاء فى مفترق الطرق ، وعندما يقوم الإنسان باستعراض تجربة السود فى مجمل النصوص التى تصور هذه التجربة ، وعندما يأخذ الإنسان فى التأمل فى تلك الرحلة الطويلة، وفيما يجرى بعدها، يتبين أن المحافظة على المستقبل تتطلب إضفاء التكريم على هذا الماضى الشاسع ، وسوف يستمر الكاتب فى إعادة النظر، وفى التعجب، فكل ما يحمله ، وكل ما يستدعيه هو أدوات الفنان ، وعند مفترق الطريق، أجلس بنفسى مثل أى من الفنانين / الدارسين الذين يقومون بتطبيق المعرفة ، وباستخدام الأدوات وذلك من أجل اكتمال الرؤية ، ومن أجل إلقاء الضوء على العالم الذى نعيش فيه

هذه هى كلماتى بالضبط بشأن المهمة

الملقاة على عاتقي.

ما الذى يستدعيه لفظ الفنان المنفذ أو الفنانة المنفذة إلى الذهن حقيقة؟ فمن الواضح أولاً أن الفنانة المنفذة قد بدأت تكتسب المزيد من الأهمية داخل الحياة المهنية بالمسرح، وهى فرصة لمحاولة تفسير ما تعنيه كلمة الفنان المنفذ، هذا الفنان الذى يقوم بإعادة رسم خريطة المنظور الدرامى ، والذى يدخل من بين مسئولياته القيام بتخطيط الأفق الفكرى والمادى والميتافيزيقى بحيث يمكن

الربط بين رؤية الكاتب ورؤية المخرج، وبصورة عملية ، فإن الفنان المنفذ أو الفنانة المنفذة يعتبران بمثابة الصلة الأكاديمية التى تنشأ من باطن الواقع المسرحي، والتى تستطيع على وجه الخصوص إجراء البحوث ، وتحليل النصوص، والدفاع عن الكاتب، وتستطيع كذلك توضيح الرؤية الدرامية ، والمحافظة على التكامل فى النص أثناء عملية الإخراج ، ومن ناحية أخرى ، يستطيع الفنان المنفذ أن يسهم فى وضع الإرشادات ، وفى إعداد الأدوات البصرية والسمعية اللازمة للعرض، وفى بعض الأحايين ، يشبه هذا الفنان الطفل الصغير الذى ينادى بأن "الملك لا يرتدى أيا من الملابس"، أى أن الفنان المنفذ يستطيع اكتشاف نقاط الضعف بالنص، فهو شخص يتمتع بالشجاعة وقد يقف أحيانًا فى وجه رغبات الكاتب بحيث يمكن فى النهاية إلقاء المزيد من الضوء على رؤية هذا الكاتب، فهو إذن بمثابة المرشد أو المرشدة اللذان يقومان بالولوج إلى داخل الإطار التعبيرى ، وذلك لاستخلاص المعنى من وراء ستار هذا الإطار، وعن طريق ذلك ، يستطيع الفنان أن يعيد رسم خريطة العمل ، وهذا أسلوب جديد للتفكير فى عمل هذا الفنان الذى بدأ يلتقط أنفاسه والذى ظهر للوجود حديثًا داخل المسرح الأميركى.

ومن دواعى حسن الحظ - فى رحلة الكتابة المسرحية الخاصة بى - أن تمكنت من رؤية العديد من المسرحيات التى قمت بكتابتها على خشبة المسرح وأنا ما زلت بعد طالبة بالكلية ، وقام أحد مسارح السود المعروفة فى مدينة أخرى بعرض أحد هذه الأعمال رغم أننى لم أستطع حضور البروفات لبعد المسافة ، وتعين الاعتماد على رؤية المخرج فقط، وترتب على ذلك أنه فى ليلة الافتتاح ، لم

يداخلنى الشعور بالسرور بالمرة بسبب تلك التغييرات التى أجريت على النص، ولكن ، تمت إعادة العرض بصورة أكثر نجاحًا بعد ذلك، وظللت أشعر بالأسى لعدم وجود من يستطيع المنافحة عن النص بالنيابة عني، أى وجود ذلك الفنان الدرامى الذى أستطيع التواصل معه حتى يمكن توضيح ما قد يغمض، وقد دفعت بى هذه التجربة إلى مسار جديد تمامًا بدأت فيه تجربة العمل فى المعالجة الدرامية.

ومن المصادر الأساسية التى يقوم الفنان باستخدامها لتحليل النص تلك الموضوعات المستمدة من التاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال أو الفنون عامة، وينبغى أيضًا توافر بعض الأدوات الإضافية الأخرى لفهم النصوص التى يقوم الكتاب السود فى الولايات المتحدة بكتابتها ، فالمسرحيات الجيدة هى تلك المسرحيات التى تبقى داخل التراث الدرامى الأمريكى والتى تقاس قيمتها فى ضوء أعمال ميلر أو نيل أو ألبى أو أى من هؤلاء العمالقة ، ومع ذلك ، فعندما يتعلق الأمر بمسرحيات كاتب من الكتاب السود بأمريكا، فإنه يتم الافتراض بأن الجميع يعرف كل شئ عن التجربة والهوية السوداء، وبالرغم من أن الخبرة تزيد من المعرفة حول حياة السود، إلا أن الافتراضات والتعميمات تمثل إشكالية من الإشكاليات ، فالتفسيرات النمطية تشيع رغم أنه يلزم بالبحث عما هو "إفريقي" فى النص، وفى اللغة، وفى النسيج داخل العمل، بحيث يبدأ التحليل من داخل هذا الإطار ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحليل العمل أثناء العرض على المسرح.

وبالنسبة لبعض المؤثرات الأفريقية التى تظهر فى المسرح الأسود بأمريكا ، - يضيف جيمس هاتش "أنه فى السنوات المائة وخمسين الأخيرة استمر هذا المسرح فى اكتساب الحيوية من كلا الجانبين، إما بطريقة واعية أو بطريقة عفوية ، وتزداد المعرفة بما هو إفريقى حاليا، وبالتالى تزداد الرغبة لمعرفة تأثير ذلك على الثقافة الأمريكية وعلى المسرح الأمريكي" (هاتش : ٢٨-٢٩)، وبالتحديد يلزم توضيح كل ما هو إفريقى ، ويلزم فهم ماذا تعنى الكلمة بالضبط داخل كل التعقيدات التى تحيط بالحياة الأفريقية ، ويلزم كذلك فهم الطرق المتنوعة التى يترسخ بها التراث الأفريقى داخل هذا المجتمع مع الأخذ فى الاعتبار نواحى الاختلاف بين المناطق وبين الطبقات وبين الأجيال بل وبين الرجال والنساء (هاريسون : المقدمة، ٥١ - ٥٢).

ومن الضرورى أيضًا تعلم المزيد حول الارتباط بين التاريخ الخاص بنا والتاريخ الخاص بالآخرين ، فعند النظر إلى الشتات الناجم عن تجارة العبيد وعن الاحتلال ، يمكن معرفة الظروف وردود الأفعال والنتائج المتمخضة من جراء ذلك، وفى هذا الصدد، ينبغى التنويه بما تقوم به كل من برينا كلارك وجليندا ديكرسون فى العمل الذى قاما بكتابته بعنوان **فى ذكرى العمة جميما** والذى يعرض القرار الواعى من جانب الكاتبتين من أجل البحث فى عدد من الارتباطات السابقة ، فالعمل يعيد البحث فى تراث فن الإنشاد، ورغم أن معظم الناس حاليًا قد يشعرون بمشاعر الكراهية تجاه العمة جميما بأعتبارها من النماذج المسيئة للمرأة الأفرو أمريكية، إلا أن تلك الشخصية ما تزال عميقة

الجذور فى التراث الأفريقى القديم، فهى شخصية حانية مهيمنة تحافظ على السلم داخل العائلة ، وتقوم كذلك بالإشراف على إعداد الطعام وعلى عمل الملابس، وهى بالتأكيد ليست مجرد نكتة من النكات التى تتردد بين الحين والآخر (كلارك وديكرسون : ٣٤).

والنظر إلى صورة العمة جميما من داخل هذا الإطار يسمح برؤية الصلة بين المعتقدات الدينية للسود وبين النصوص وما بها من إمكانات درامية ، فالمسرحية تعتمد على النموذج الأصلى بدلاً من النموذج النمطي، وتستبدل توثيق التاريخ من تجربته هو إلى تجربتها هي، بحيث يمكن البحث فى حياة الأبطال والبطلات من السود ممن استطاعوا تحقيق مرتبة أسطورية فى الوعى الأفرو أمريكى ، وهو ما ينعكس بدوره على الطريقة التى يتم بها تصوير مثل هذه الشخصيات الرمزية على خشبة المسرح ، وعلى ضرورة الوعى بالتعقيدات المحيطة بتجربة السود بحيث يلزم وجود هذه الشخصية الدرامية المنفذة التى تستطيع تفسير التاريخ وعرض الأدب والجماليات فى التجربة السوداء وتلفت هاتش النظر إلى احتمال وجود بعض التشابه مع الثقافات الأخرى، فعلى سبيل المثال، قد يتوفر فى عدد من الجماعات العرقية الأخرى بعض من الأقوال المأثورة أو بعض من ردود الفعل المعروفة التى تتمايز فى المغزى الفلسفى ، وفى طريقة الأداء، وفى المشاعر ، ومن هنا ، تظهر الحاجة لوجود المخرج والممثل والمصمم من بين جنبات السود (هاتش :٢٨) ، وبصورة مشابهة ، تقوم جايل جونز بالتنويه بالتراث الشفاهى الأسود وتنادى بالبحث عن الشخصيات التى تتناسب مع التجربة الأفرو أمريكية ،

وبالتالى ، يمكن مواجهة الدور المتناقص الذى تلعبه هذه الشخصيات فى التراث الأدبى الغربى والذى يقتصر فقط على تمثيل الأدوار الكوميدية أو الشريرة أو المتوحشة (جونز : ١٨٣) .

ومن الضرورى أيضا التصدى للاتجاه الذى ينادى بتخصيص عدد من الشروح الاجتماعية والنفسية التى تتواكب مع النصوص ، وينبغى بدلا من ذلك دراسة القيم الجوهرية التى تتمسك بقوة الروح والجسد وبالاعتقاد فى وجود القوة الخالقة، وفى هذا الصدد ، تفد إلى الذهن مسرحية أويامو بعنوان **دعنى أعيش** والتى من الممكن أن تخضع لنوع من أنواع التحليلات الاجتماعية النفسية ، فالمسرحية تدور حول قصة حقيقية جرت فى سجن فولتون بمدينة أتلانتا بولاية جورجيا شهر يوليو ١٩٣٢، وتتعلق الأحداث بما يدور فى زنزانة معينة داخل موقع معين بذلك السجن حيث يجتمع سبعة من الرجال السود من ضحايا الظروف من بينهم المجرم العتيد، والنزيل المريض، والمعذب، والمحبط، وتتركز الأحداث حول أنجيلو هيروندن ذلك الشاب المتهم بالشيوعية والذى يميل بطبعه إلى المثالية وإلى زرع بصيص من الأمل فى نفوس النزلاء الآخرين، إلا أنه يتلقى الضرب المرة تلو المرة، ويتعرض للاغتصاب من جانب أحد من "رفاقه" ، وتنتهى المسرحية بعودة الأمل نظير ثمن كبير هو التعرض للقتل، ويتصف الحوار بالمسرحية بالوحشية والفظاظة ، ولا يترك العنف الجسدى والنفسى المجال للمزيد من إعمال الخيال وسط كل هذه الأحداث.

ومن السهل بالطبع تناول هذا العمل باعتباره قصة من القصص الأخرى التى تعالج الإذلال والإرهاب اللذين يتعرض لهما الرجال السود على يد الرجل الأبيض تحت وطأة القمع وبالتالى تنشأ المعاملة العدوانية فى أوساط السود من جراء ذلك، لكن العرض الذى يجرى فى شيكاجو يعلو فوق هذه التفسيرات المتوقعة ، ويقوم باستخدام أغانى السود الشعبية لمحاولة إعلاء الحوار المستخدم حتى يمكن ملاحظة البعض من التحضر والتمدن داخل تلك الزنزانة ، ويسير هذا الأمر فى خفوت ، ولا يتم الإحساس به سوى عن طريق الموسيقى التى تسمح بمواصلة البقاء حتى يتم وقوع المزيد من حوادث الإذلال ، وفى الحقيقة يحالف النجاح تشارلز بيفل من ولاية المسيسبى ، هذا الممثل والمخرج الموسيقى الذى ينجح فى إثارة الوعى الجمعى بمؤلفى الأغانى الشعبية السوداء من أمثال ليد بيلى ، وروبرت جونسون ، وهو بدوره ما يمثل قصة موازية تقدم من داخل القصة الأصلية تلعب فيها الأغانى الحزينة دور المرأة التى يتوق إليها كل من هؤلاء الرجال، ومن ناحية أخرى، تعطى هذه الأغانى للرجال القدرة على التعبير وعلى التحرر من الأنين والتوجع عند وفاة نزيل من النزلاء ، وتساعدهم كذلك على تذكر أن الواحد منهم كان من بين الرجال فى الماضي، وهو ما يبعث على الأمل ، ويقوم بتجديد الروح فى نهاية الأمر.

وتساعد دراسة مسرحية مثل مسرحية **دعنى أعيش** على معرفة تأثير التراث الشفاهى على الواقع الاجتماعى والنفسى بالنص، وبدون التأثير الإنسانى للموسيقى - الأغانى الشعبية الحزينة - كان من الممكن أن تبقى المسرحية مجرد

واحدة من تلك القصص الأخرى التى تدور فقط حول العنف الأسود، وتمثل مسرحية من مسرحيات لورين هانز بيرى بعنوان **حبات الزبيب تحت أشعة الشمس** ما يطلق عليه هنرى لويس جيتس كذلك "الصوت المزدوج" لهذا التراث الشفاهى الأدبى للسود، فالكاتب الأسود مثل الناقد لأدب السود "يتعلم الكتابة عن طريق قراءة الأدب، وبخاصة قراء النصوص الأساسية فى التراث الغربى ، ونتيجة لذلك ، تتشابه النصوص السوداء مع نصوص الكتاب الغربيين، ومع ذلك ، يمكن ملاحظة بعض الاختلاف الذى يتمثل فى الاستعمال المميز للغة وفى استعمال العامية الانجليزية المعروفة بإنجليزية السود" (جيتس : ص ٢٢ - ٢٣).

ومسرحية **حبات الزبيب** مستوحاة من أعمال شون أوكيزى ، وهى مسرحية أمريكية تلجأ إلى الأعراف المسرحية الغربية حتى تغوص داخل الواقعية الدرامية بأمريكا ، ولكنها تستخدم أيضا بعض العناصر الأفريقية القوية فى التراث الأدبى الأفرو أمريكي، وهو ما يمكن أن نسميه بالصوت المزدوج (جيتس : المقدمة، ص ١٥)، وبسبب هذا الصوت المزدوج تحتوى المسرحية على بعض القيم الأفريقية الجوهرية الكامنة فى التجربة السوداء بأمريكا، وعلى كلٍّ ما يُتصور أنه من العناصر الأفريقية كما ترى بنيتا ووالتر لي، وتقوم بنيتا فى المسرحية بتقديم أحد التفسيرات الكوميدية لرقصة شعبية منحدرة من نيجيريا تحدث فى الفصل الثانى، وهو تفسير ينم عن بعض من الجهل وعن الرغبة أيضا فى التواصل مع أفريقيا ، وفى الحقيقة ، فإن ما يجمع بين بنيتا وبين أخيها والتر لى يظل الاعتزاز المتبادل بالتراث الأفريقى ، وتقوم بنيتا بالفعل بارتداء الزى الأفريقى فى

محاولة لفهم الجماليات الأفريقية بينما يستحضر شقيقها فى الذهن صورة كينياتا ويأخذ فى توكيد رجولته بصورة يفتقدها فى العمل الذى يمتهنه حاليا كأحد السائقين (وود : ١٥٠ - ٦٥).

وقد قمت بتوجيه النظر من قبل إلى اهتمام هانز بيرى بأفريقيا ، ولكن حتى الآن ، لم أهتم بالكتابة عن الشخصية الوحيدة بالمسرحية التى قد تخفى على المشاهد رغم الحضور الطاغى فى العمل، وهى شخصية الأب، أو والتر الكبير ، فعن طريق وثيقة التأمين التى يبرمها الأب يستطيع الشباب بالعائلة الهروب خارج هذا الجيتو بعد وفاته، ورغم وفاة الأب ، فإن حضوره يظل قويًا ، فهو بمثابة القوة الدائمة التى توفر مبلغ التأمين للابن والتر لى والتى تتيح له الفرصة للوصول إلى مرحلة الرجولة فى أمان، وباعتباره الأب ، فإن والتر لى يمثل قيم العائلة والحرية، وتستمر زوجته لينا فى حمل لواء هذه القيم، وباعتباره من المحتالين كذلك، فإن والتر لى يمثل الوجه المادى وقوة المال ، ويقوم بتلقين الدرس لابنه بما يحمله ذلك من نتائج بعيدة المدى للعائلة حيث يلزم أن يصل والتر لى لمرحلة الرجولة عن طريق طقس من الطقوس ينبغى أن يختار فيه بين العديد من القيم المتصارعة ، وفى النهاية ، عندما يتوصل إلى الاختيار الصائب ، فإن التماسك والتوازن يعودان للعائلة.

وتبرز فكرة الاحتيال فى الأعمال السينمائية كذلك حيث على سبيل المثال يلعب دانى جلوفر دور هارى منشنّ فى فيلم ممتاز لتشارلز بيرنت بعنوان النوم

فى غضب ، والفيلم يتعلق بعائلة من الجنوب تعيش فى مدينة لوس أنجيلوس وتأخذ معها أحد الأصدقاء بعيدًا عن الموطن الأصلى، وهارى هذا الصديق القديم لا يندرج تحت قائمة الأخيار أو الأشرار، ولكنه ، بالتأكيد يستطيع إلحاق التغيير فى الآخرين، ويقوم بالفعل بإعادة الأوصال إلى هذه العائلة المتوترة المليئة بالصراعات والتى تعانى من الهوة بين الأجيال ، ومثل والتر الكبير ، يتمكن هارى من إعادة القوة إلى هذه العائلة المتصدعة ، رغم كل الظروف السيئة ، ويتمكن من إعادة توكيد القيم الجوهرية ، ويصبح بمثابة الرباط الذى يربط العائلة من جديد، ومثلما يحدث لوالتر لى من قبل ، تعطى وفاة هارى الفرصة للعائلة لاستعادة الوحدة ولتأكيد القيم مرة أخرى.

ويستطيع الفنان المنفذ إذن أن يفتح إمكانات جديدة متعددة فى محاولة القيام بتفسير النصوص الأفرو أمريكية التى تعلى من شأن الأحاسيس الأفريقية وهذه النصوص بدورها تستطيع التأثير فى التقاليد الغربية، وكلما إزدادت هذه النصوص تعقيدًا كلما أصبحت مشاركة الفنان المنفذ ضرورية للغاية فى العروض، فعن طريق الموهبة والمعرفة اللذين يتمتع بهما ، تزداد الخبرة لدى المشاهد عمقًا ، ويستمر الفنان المنفذ فى أداء ذلك العمل فى جميع الأوقات دون استثناء.

المراجع

كلارك ، برينا وجليندا ديكرسون. "فى ذكرى العمة جميما" ، عرض غنائى فى **مسرحيات معاصرة للنساء الملونات**، تحرير كاثى بيركنز وروبيرتا أونو ، ٣٣- ٤٥، لندن : روتليدج، ١٩٩٦.

جيتس ، هنرى لويس. **الفرد المؤثر : نظرية فى النقد الأدبى للأعمال الأفرو أمريكية**، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨٨.

هانز بيرى ، لورين. **حبات الزبيب تحت أشعة الشمس**، الطبعة ٢٥، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٧.

هاريسون ، بول كارتر (تحرير) "الأم والكلمة : المسرح الأسود والاستمرارية مع أفريقيا : الكلمة والأغنية" فى **أصوات الوشم : مسرحيات من تراث العالم الأسود**، تحرير بول كارتر هاريسون، المقدمة ، ص ١١ - ٤٣ ، نيويورك : مطبعة جروف ، ١٩٨٩.

هاتش ، جيمس . "بعض المؤثرات الأفريقية فى المسرح الأفرو أمريكى" فى **المسرح الأسود بأمريكا : مجموعة مختارة من المقالات النقدية**، تحرير إرول هيل، ١٣ - ٢٩ ، نيويورك: أبلوز ، ١٩٨٧.

هولتون ، ديبورا . "ما الذى تراه حين تنظر ناحيتى : القيم الأساسية السوداء والهوية الأفرو أمريكية فى الأداء" فى **مسرحة الاختلاف : التعددية الثقافية فى**

المسرح والدراما الأمريكية، تحرير مارك موفورت، ٣١ - ٤٣، نيويورك : بيتر لانج ، ١٩٩٥.

جونز ، جايل . **أصوات التحرير : التراث الشفاهى فى الأدب الأفرو أمريكى**، نيويورك : بنجوين ، ١٩٩١.

أويامو . **دعنى أعيش** من إخراج رون بارسون وأداء فرقة الأونيكس بمسرح جودمان ، شيكاجو ، مايو ١٩٩٨.

النوم فى غضب . فيلم من إخراج تشارلز بيرنت وتمثيل دانى جلوفر ، وبول بتْلر، ومارى أليس، وشيريل رالف ، وكارل لامبى وآخرون ، ١٩٩٠.

وود، ديبورا . **مسرحيات لورين هانز بيرى : دراسات فى الشكل الدرامى** ، رسالة دكتوراه، جامعة ويسكونسين، ١٩٨٥.

سيدنى ما هون : مقدمة إلى ضوء القمر المشبوه
وتحت أشعة الشمس

ضوء القمر المشبوه ، ويمسنى شعاع الشمس
وعندى سحر خاص غير مكتوب ولكن عندما
تتقلب الأحوال سيبقى الظل الخاص بى على
ظهر البسيطة

أودرى لورد فى "حديث إمرأة"

السياق الاجتماعى

عند إمعان النظر فى الوضعية الاجتماعية لكاتبات المسرح من ذوى الأصول الأفريقية بأمريكا يحضر إلى الذهن أولاً عدد من الأفكار حول صعود النساء السود المعروف داخل المجتمع الأميركى الأوسع ، وعلى سبيل المثال ، فمن بين أوائل السود فى المجالات المختلفة تونى موريسون الحائز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩٣، ودكتور جوسلين إلدرز الجراحة الشهيرة، والسيناتور كارول موزلى براون عن ولاية إلينوى ، وشارون برات كيلى عمدة واشنطن العاصمة، ودكتور جونيتا كول رئيسة كلية سبيلمان، والملكة لطيفة الحاكمة بأمرها فى عالم الغناء، وأوبرا وينفرى السيدة الأفرو أمريكية الوحيدة التى تمتلك أحد الاستديوهات التليفزيونية ، وأكثر السيدات السود غنى على مر العصور، وتزداد القائمة بمرور

الوقت ، ففى التسعينيات ، وبأعداد تصل لأكثر من ١٥ مليونًا ، يمثل السود نسبة ٨,٥ ٪ من مجموع عدد السكان بأمريكا ونسبة ١٢,٥ ٪ من مجموع عدد النساء السود، وبالتأكيد تمثل المرأة السوداء القوة فى عدد من المجالات حيث تبلغ نسبة النساء ٥٢ ٪ من مجموع عدد الجالية السوداء بالولايات المتحدة.

وبالتدريج ، تفد إلى الذهن بعض الأفكار الأخرى حول الأزمات التى تواجه كل النساء فى البلاد، ففى كل يوم ، تفقد خمس من النساء حياتهن بسبب العنف المنزلى، ويتعرضن للقتل على يد من يعرفن من الرجال، وكذلك تنتهى حياة الكثيرات فى المستشفيات من جراء الاغتصاب أو الضرب المبرح، ناهيك عن أعداد النساء الأخريات المصابات بالسرطان أو أمراض القلب، وبكل أمانة ، فإن السيدات السود كذلك من ضحايا المعركة الخاسرة التى تدور ضد المخدرات وضد العنف بالمجتمع، ونسبة ٥٢ ٪ من النساء المصابات بالأيدز من السود، وهو السبب الأول للوفاة بأمريكا وربما تتضح هشاشة العائلة السوداء عندما ندرك أن طفلا من بين كل أربعة أطفال من السود يولد لام فى سن المراهقة ، وتترأس الأم غير المتزوجة نحو ٥٠ ٪ من بيوت السود بمفردها، ويعتبر معظم هؤلاء الأمهات فى عداد الفقراء، كما تبلغ نسبة النساء من الأصول الأفريقية بالسجون الفيدرالية قرابة ٤٣ ٪ ، وبصفة عامة ، يقل متوسط الدخل للمرأة السوداء، وهو بالطبع أقل من الدخل الذى يحصل عليه الرجل الأبيض أو الذى تحصل عليه المرأة البيضاء.

وجميع هذه الأمور حقيقية ، وبالنسبة للاقتصاد والمال، لا يوجد من بيننا سوى عدد قليل على القمة، والكثير منا فى القاع، ومعظمنا يقف فى وجه العاصفة، ومن بين هؤلاء كاتبات المسرح من السود اللواتى يرصدن الأحداث ويقفن بالمرصاد ضد مؤامرات الصمت التى تحاك فى سرية.

صناعة المسرح:

تعيش كاتبة المسرح - مثل كل النساء الأفرو أمريكيات - وسط بيئة معادية ، فالمسرح الأمريكى ما يزال مؤسسة من مؤسسات البيض التى تزخر بالعداء تجاه الكاتبات من ذوى الأصول الأفريقية، ويظهر هذا العداء بصورة خطيرة من خلال التجاهل والإهمال، فعلى صعيد المسرح التجارى، تكاد صورة الكاتبة المسرحية السوداء أن تختفى ، ولولا العرض قصير المدة لمسرحية **الفسق** لأنا ديفيرا سميث عام ١٩٤٤ لما استطاع أحد تذكر مسرحية أخرى لكاتبة سوداء فى برودواى ، ومن جانبى أتذكر أن ووبى جولدبرج قد قامت منذ عشر سنوات بالظهور فى استعراض منفرد، ولكن من الحقائق الصارخة الأخرى أنه حتى وقت كتابة هذه السطور فإنه لا توجد أية مسرحية واحدة للسود فى برودواى ورغم أن برودواى بالطبع ليست المقياس الوحيد لتحقيق النجاح، إلا أن الاستثمارات الضخمة فى عالم المسرح هناك كفيلة بإعطاء الشهرة لمختلف الكتاب.

وفى المسرح الاحترافى الذى لا يهدف للربح، توجد الكاتبات المسرحيات من السود، ولكن استعراض المسرحيات يكشف عن طبيعة هذه الأعمال، فعلى سبيل

المثال، فى عرضها للأعمال عام ١٩٩١ - ١٩٩٢ تذكر مجلة المسرح الأميركى أكثر من ١٩٠ فرقة مسرحية بالبلاد من بينها عدد بسيط للغاية من الفرق الأفرو أمريكية، ومن بين ١١٠٠ مسرحية عرضت ذلك العام ، لم يكتب الكتاب السود سوى ستين مسرحية منها أى بنسبة ٥ ٪ ، وقامت الكاتبات السود بكتابة ١٥ عملاً من هذه الأعمال أى بنسبة ثلث العدد الإجمالى لإنتاج السود ونسبة ١,٥ ٪ من مجمل الإنتاج المسرحى عامة.

وتشير هذه الأرقام للوهلة الأولى إلى ضعف المشاركة من جانب الكاتبات المسرحيات من السود، وعلى النقيض من هذه الأيام المخيفة ظهر مؤخرًا مجلد بعنوان ضوء القمر الموسوم وتحت أشعة الشمس ، ويحتوى المجلد على عدد من المسرحيات المعاصرة التى تتطلب التقييم الموضوعى بغرض التوصل إلى فهم أعمق للقيمة الكبيرة التى تحملها أعمال الكاتبات السود.

وفى السنوات التسعة الأخيرة ، قمت بالعمل كمخرجة منفذة فى فرقة مفترق الطرق المسرحية وبالاشتراك فى عدد من لجان التحكيم المسرحية، وأثناء هذه السنوات، استطعت قراءة المئات من المسرحيات إبان البحث عن "الصوت المتميز" فى عالم المسرح اليوم ، وفى الحقيقة، تمثل المسرحيات فى ذلك المجلد الكثير من الأصوات التى تأسر الألباب والتى تثير الأفكار، والتى تعتبر من بين الأعمال الطليعية التى تحافظ على الأمل فى ديناميات المسرح بالألفية الجديدة، والسؤال المطروح هو إن كانت هذه المسرحيات تمثل التميز والإبداع فى الكتابة الدرامية

فلماذا إذن تختفى تقريبًا مما يمكن تسميته بالتيار السائد ؟ وقد يستطيع الإنسان أن يحتج بأن الصفات المتميزة فى هذه الأعمال تبرر بقاءها خارج هذا التيار السائد ، فمعظمها يتصدى لانتقاد الأوضاع الراهنة، ومع ذلك ، فإن كانت هذه هى الحالة ، فإنه لن يمكن كتابة صفحات تاريخ المسرح الحديث اعتبارا من برتولد بريخت وحتى جورج س. وولف، وبالتالى ، ما يزال نفس السؤال مطروحًا للنقاش وهو : لم لا تعرض مسرحيات الكاتبات السود سوى نادرًا ؟ والإجابة على هذا السؤال تبدو معقدة، وتشمل مجموعة متشابكة من العوامل تتعلق بالاقتصاد والعرق والسياسة والنوع والتحفظات الاجتماعية، وجميع هذه العوامل تؤثر بصورة مباشرة على المسرح باعتباره من الصناعات والأشكال الفنية.

ومن بين العبارات المتداولة فى هذا الصدد أن أمريكا تظل من المجتمعات التى يتحكم فيها الربح والجنس والعنصرية وبالتالى لا يتم وضع الكاتبات السود وسط التيار السائد بالمسرح الأميركى لأن الأعمال الخاصة بهن تتحدى الثقافة السائدة ولا تقوم بعكس الاهتمامات السائدة بهذه الثقافة والتى تتمثل فى هيمنة البيض، فالكاتبة السوداء بأمريكا ترفع وجهة نظر بديلة ، ولهذا السبب ، لا تعطى أعمالها الفرصة للظهور داخل المسارات التى تطرح البدائل الفنية والتقدمية الجديدة هذا على الرغم من أنه فى معظم الثقافات، تتضمن مفردات المسرح التقليدى الأنماط المختلفة من الشخصيات ، ومن بين تلك الشخصيات صورة البطل وصورة البطل الموازى أو الشرير ، ومن الناحية التاريخية كذلك، يقوم الكتاب الرجال من البيض والسود معا باختزال دور المرأة السوداء فى دور

الأم الرؤوم ، والمومس والخرقاء، وبهذه الطريقة، يقلل المسرح الأمريكى من شأن المرأة الأفرو أمريكية، ولا يعطى لها الحق فى أن تتمتع بما تتحلى به من الكرامة الإنسانية.

وعندما تقوم المرأة السوداء برواية القصة نفسها فى صدق ، فإن ذلك فى الواقع يمثل شكلاً من أشكال المقاومة ضد هذا النوع من الاضطهاد ، فالحرية الفنية تعطى الحق للمرأة السوداء لكى تقوم بتصوير شخصيتها الحقيقية دون تدخل من أحد، وتستلهم كاتبات المسرح من السود هذه العملية ، ويقمن بتوكيد الذات وبعرض شخصيات جديدة من باطن رحم الكلمات ، بحيث تحمل هذه الشخصيات البعض من المواقف ووجهات النظر الجديدة ، وتشعر هؤلاء الكاتبات بالانتعاش وسط المخاطر الفنية والجمالية من حولهن ، ولكن بالنسبة للإنتاج التجارى وغيره من أنواع الإنتاج ، فإن المخاطرة الفنية تمثل البعض من المخاطرة المالية كذلك، وهو ما يهدد المؤسسات القائمة ويسفر عما يمكن تسميته بالأنيميا الفنية أو الافتقاد للجرأة أى تلك العقلية التى تنادى بشعار عدم تخطى الحدود وبضرورة العيش فى سلام.

وفى بعض الأحوال، يقتضى الأمر أن تقوم الاستعراضات المبهرة بتغذية ماكينة الإنتاج التى لا تتوقف ، ويختفى الحوار فى الموضوع وراء الشكل، ويستبدل معمل الأفكار بخط أخر من خطوط الإنتاج، وبالتالى يشعر كل من يستمر فى عمل ما اعتاد أن يفعله بالنضوب فى الموارد ، ويلجأ للتكرار، ويبتعد عن شريان الحياة بالمسرح أى عن تلك الأعمال المسرحية التى تتصف بالرؤية الجسورة والتى تسهم فى إيجاد الأشكال الجديدة داخل الوعى والفهم.

وفى الثمانينيات من القرن العشرين ، قامت كثير من المسارح بأحكام القبضة حول النموذج الذى لا يهدف للربح، وتحولت عملية الفن من أجل تنمية الثقافة إلى النقيض وسط دوافع السوق، ووسط الحاجة للمزيد من الإنتاج، وأصبح المسرح مجرد وسيلة من الوسائل الجامدة والخاصة التى لا تسمح بالمخاطرة فى عالم الجماليات بسبب كل هذه الحاجة إلى الإنتاج الجماهيرى على نطاق واسع، وعندما دلفت إلى عالم المسرح منذ ١٥ عامًا، تبين لى أن الفنان يستطيع أن يختزن الأفكار التى تسعى للتغيير الاجتماعى مثلما يستطيع بقية الناس إختزان الاسلحة النارية ، وحاليًا ، يجد الكثير من الفنانين ممن حملوا لواء الروح الثورية فى السبعينيات أنفسهم فى أزمة منتصف العمر، ويجلس الواحد منهم فى موقع المسئولية بالمؤسسات المسرحية (على المستوى المحلى والعالمي) وهو يعانى من أزمة الهوية ، فأرض المعركة قد انتقلت إلى قاعة الاجتماعات حيث ينبغى أن يناضل كل منهم ضد مجلس الأمناء وذلك للمحافظة على المكاسب الفنية المكتسبة من قبل ، وما يزال الواحد من هؤلاء الفنانين كذلك جزءًا من السلطة القائمة بصفته الرسمية ويتمتع بكل الحقوق والمميزات والمسئوليات - ومن بين ذلك ، الحصول على بطاقات الائتمان وفتح الحسابات بالمصارف، وحضور المؤتمرات ، واستخدام التقنيات المستحدثة، وإعداد الموازنات السنوية، وتنبغى الإشارة هنا إلى أن المخصصات المالية تستطيع التأثير فى الأجندة الاجتماعية داخل المؤسسات بحيث من الممكن أن يتعرض قطاع الفنون للاستقطاعات المالية مثلاً من أجل زيادة المخصصات الموجهة للتعليم أو للبرامج الأخرى بعيدة المدى،

وفى الوقت الحالى ، فإن الأجندة الثورية للسبعينيات قد أصبحت فى يد المنادين بالإصلاح التدريجى - ومن بين هؤلاء عدد من الفنانين الطليعيين والكثير من النساء والفنانين الملونين.

التعددية الثقافية

قامت حركة التنوع الثقافى فى التسعينيات بتغيير المناخ الاقتصادى فى عالم الفنون عن طريق زيادة الفرص أمام النساء والفنانين من الملونين، ويعنى ازدياد الفرصة ازدياد المنافسة ثم قيام الفرق المسرحية بالتصارع من أجل الحصول على المزيد من الأموال، وحاليًا ، يتنافس الكثير من الفنانين ضد بعضهم البعض لتحقيق المزيد من التعددية الثقافية فى جداول العروض وتزداد الفرصة أمام النساء والفنانين الملونين للاندراج تحت مظلة التيار السائد رغم أن هذا الحق ما يزال محدودًا على حد كبير حيث لا يشترك هؤلاء الفنانون فى وضع السياسات والاستراتيجيات ، وتظهر شبهة تجميل المواقف فى بعض الأجواء، وبعبارة أخرى، فإن الترحيب الذى قد يلقاه الفنانون والنساء الملونون وسط التيار السائد لا يعنى التواجد الدائم لهم فى هذا التيار، فالتنوع الثقافى الحالى ما هو إلا مجرد البداية فى عملية أكثر تعقيدًا يلزم أن تواجه فى النهاية التوترات العرقية والجنسية التى تهدد حركة التنوع وتهدف التعددية الثقافية - مثلما تهدف الحكومة ومؤسسات التمويل الأخرى - إلى مواجهة مشكلة عدم التكافؤ الديمجرافى وإلى إيجاد الفرص أمام الفنانين والمخرجين للتخلص من مشكلة التبلد الثقافى.

وفى موسم ١٩٩١ - ١٩٩٢ وضعت عدد من الخطط لسبعة من العروض لمسرحية **لا أتصرف فى حمق** ، وذلك فى عدد من المسارح التى يقوم بإدارتها البيض فى كل أرجاء البلاد ، وبالتالى ، تزايدت فرص العمل داخل السوق الاثنية، ومع ذلك ، تظل الصورة غير حقيقية تمامًا، فمسرحية لا أتصرف فى حمق عمل موسيقى مقتصد يقوم باستخدام طاقم بسيط للتمثيل ومشهد واحد فقط، رغم أن المسرحية - من جانب آخر - تكشف عن حيوية المواهب السوداء فى الأداء وتقوم بالإشادة بالتراث الموسيقى الراقص الثري، ويترك المشاهد المسرح، وهو يشعر بالارتياح ، وهذا إنجاز غير هين، ولكن وجود هذه العروض المتعددة فى موسم واحد يعكس غياب الأفكار الجديدة ، والتمسك بصورة السود الرومانسية كما يرسمها الآخرون ، وذلك بدلاً من الانشغال بالفنانين الأحياء من السود الذين يقومون بتقديم بعض الأفكار الجديدة التى تتناول الحياة التى يعيشها السود بالمجتمع.

أما الفنان المتحدّى ، فإنه لا ينال الفرصة لعرض أعماله الجديدة سوى نادرًا، وكثيرًا ما يتم الاعتراف بالإمكانات الموجودة فى هذه الأعمال لكنها فى النهاية تظل "غير جاهزة" للعرض سوى فى بعض الفجوات التى ينبغى أن تملأ، وبالتالي، يرزح هذا الفنان تحت وطأة ورش العمل والقراءات على المسرح الموازى، ولا يتحمل الكثير من الكتاب الملونين هذه المرحلة من مراحل التطهير، التى تمثل بالنسبة لهم معزلا من معازل التعددية الثقافية داخل المسرح، وما تزال الحاجة قائمة بالفعل لمزيد من الوجوه ومزيد من الموضوعات والأساليب الجديدة فى

الإبداع وذلك حتى يتم إعادة تصميم العملية برمتها من أجل تنمية المسرحيات الجديدة ومن أجل عرض الكثير من هذه المسرحيات.

وتقدم مسرحيات أوجست ويلسون نموذجًا للتطور إبتداءً من العروض المحلية لأعماله وحتى عرض هذه الأعمال فى برودواى ، وجميع هذه الأعمال تتصف بالتميز والاكتمال ، وتقتضى نوعا من المشاركة يندر أن يوجد فى المسرح الذى لا يهدف للربح، وبصفة متفردة تتشكل الدائرة التى يدور فيها ويلسون على يد مجموعة من الصفوة بمسرح البيض، والنموذج الذى يقدمه يعلى بأكمله من شأن التنوع الثقافى والجمالى ، ومن العوامل الأخرى المشجعة فى هذا الصدد الوجود المتزايد لكاتبات المسرح السود، وتعيين البعض من الرجال من ذوى الأصول الأفريقية فى مناصب الإخراج بفرق البيض الشهيرة مثل كينيث ليون فى مسرح الأليانز بأتلانتا ، وتازويل طومسون المدير الفنى الأسبق بمسرح الأرنيا فى واشنطن العاصمة والمخرج الفنى الحالى فى مسرح سيراكوز ، ومثل بيتى ساتو أمبوش المدير الفنى الأسبق فى مسرح الأوكلاند والمدير الفنى المشارك حاليا فى سان فرانسيسكو وتيم بوند المدير الفنى لمسرح سياتل الذى قام روبين سيرا بتأسيسه وتخصيصه تمامًا للعروض متعددة الثقافات.

وقبل ذلك ، يوجد عدد من الأسماء الأخرى مثل لويد ريتشاردز المدير الفنى الأسبق لمسرح التراث فى ييل وعميد مدرسة الدراما هناك والذى ما يزال يحتفظ بمنصب المدير الفنى فى مسرح الأونيل بكونيكتكت، ومثل هارولد سكوت

المدير الفنى الأسبق فى سينسيناتى ، والذى يشغل حاليًا منصب مدير البرامج فى مدرسة الفنون بجامعة روتجرز ، وأهم هذه الأسماء هو جورج س. وولف الذى تم تعيينه مؤخرًا فى منصب مدير الإنتاج بمسرح جوزيف پاپ إبان إحتفالية شكسبير فى نيويورك ، ويتميز وولف على وجه الخصوص بالإنجازات الكبيرة التى يقدمها فى مجال التدريب، وبالاسهامات المتميزة من أجل عرض المسرحيات الجادة والكلاسيكية.

وكل هذه الأسماء تؤلف مجموعة جديدة متلألئة فى سماء المسرح الأمريكى تشتمل كذلك على عدد من النساء السود من بينهن بيرل كليج، وشيريل ويست ، ومهما كانت نتيجة الاتجاهات الاقتصادية والسياسية داخل المجتمع الأمريكى، فإن إعادة الخيال للمسرح ستظل تعتمد على المقدرة الجماعية ، وعلى التوازن بين السلطة ، وعلى الاعتراف بالمصالح المشتركة بين الفئات المختلفة - الرجل / المرأة ، أو السود / البيض ، أو الأغنياء / الفقراء ، وسوف تستطيع التعددية الحقيقية تحرير كل من هذه الجماعات حتى تعطى الفرصة لكل واحدة منها للدخول فى التحالفات الثقافية المثمرة.

المسرح الأفرو أمريكى:

المسرح الأفرو أمريكى مؤسسة من المؤسسات التى تناضل من أجل البقاء كما يتضح من المصاعب المالية التى تواجه المسرح الأول من هذا النوع، أى مسرح فرقة الزنوج ، وفى عهد الرئيس ريجان، قامت الحكومة بتقليص الاعتمادات

المخصصة للمشروعات الصغيرة فى مجتمعات السود، بحيث يخضع تمويل مؤسسات السود حاليًا لاعتبارات الثقافة التعددية بدلاً من خضوعه لاعتبارات القضايا الاجتماعية، وحاليًا ، يحدث بعض المساواة فى حقل التمثيل من الناحية النظرية ، وتقوم بعض المؤسسات داخل المسرح الأسود بالتنافس الآن على قدم المساواة مع المؤسسات القديمة ، وقد يتمكن مشروع للحاسب الآلى يمتلكه أحد السود من التكيف مع هذه المتغيرات حيث أنه لا يعتمد على سوق الأسود فقط بل يمتد إلى سوق البيض كذلك لتحقيق الربحية ، ولكن المسرح السود يعجز عن اتباع نفس الاستراتيجية دون التخلى عن الغرض الثقافى الذى أنشئ من أجله ، وفى الوقت الحالى ، تحاول مسارح السود مواجهة هذه الحقائق المتمثلة فى الاعتماد الكبير على الأموال الحكومية والعامة بغية تنويع المصادر فى التمويل، فعلى العكس من الفرق البيضاء ، تفتقر هذه المسارح إلى الجهات المانحة القوية ، ولا يحصل الكثير منها على التبرعات أو الهبات وبالتالى يتوقف نمو هذه الفرق عند حد معين.

ولم يقدر البقاء للمسرح الأسود الاحترافى سوى لعدد بسيط من الفرق فى السنوات العشرة الأخيرة، هذه الفرق التى استطاعت أن تقدم البرامج المكتملة دون توقف فى العروض ، ومن بين هذه الفرق ، فرقة مفترق الطرق المسرحية لريكاردو خان فى نيوجيرسى وهى أكبر فرقة للسود فى أميركا وتصل الميزانية بها إلى نحو ثلاثة ملايين دولار، هذا بالإضافة إلى فرقة لو بيلامى فى مينيسوتا وفرقة جوماندى فى أتلانتا التى يديرها كل من مارشا جاكسون وتوماس جونز،

وفرقة رونالد هايس فى مسرح التراث بسانت لويس، وما يزال وودى كينج مدير فرقة المسرح الفيدرالى بنيويورك المنتج الفنى الأسود الوحيد الذى يجمع بين العمل فى المسرح التجارى والمسرح غير الهادف للربح، ومن بين الفرق الأخرى التى تحافظ على بقاء المسرح الأسود فرقة لورين هانز بيرى فى سان فرانسيسكو وفرقة الأوكلاند وفرقة مسرح بيلى فى بروكلين، وفرقة الكاريت باج فى تينسى وفرقة التراث الأسود فى كارولينا الشمالية وفرقة كارامو فى كليفلاند وفرقة مسرح الحرية فى فيلادلفيا ، وكل من هذه الفرق يحافظ على إستمرارية الكتاب السود، ويقوم بتقديم الكتاب الجدد فى المجال ، وعلى وجه الخصوص، تقوم فرقة مفترق الطرق - مع فرقة المسرح الفيدرالى - بعرض الأعمال الجديدة للكاتبات السود، وتجدر الإشارة إلى أن الفرقتين الأخيرتين قد قامتا بعرض آخر مسرحيتين من المسرحيات الفارقة فى تاريخ المسرح الأسود وهما مسرحية نتوزاك شانج من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار (بالمسرح الفيدرالى) ومسرحية جورج س. وولف المتحف الملون (بمسرح مفترق الطرق) ، ويوضح كل من العملين أهمية وجود المسرح الإثنى المتخصص داخل أية خطة من الخطط الموضوعة بغرض تفعيل التعددية فى المسرح بالبلاد.

وللقوى المحافظة السياسية والاقتصادية تأثيرها على الجماليات بالمسرح الأسود، ففى المقام الأول ، لا تتوفر فى معظم المسارح السوداء البرامج الجريئة التى تهدف إلى تشجيع المسرحيات الجديدة، بل وينسحب معظم المنتجين فى كياسة من هذه البرامج بحثًا عن الأشكال والموضوعات التقليدية التى تتعلق

بحياة السود، وفى المقام الثانى ، وكما يظهر فى حالة مجتمعات السود عامة ، تسود حالة من كراهية الآخر تؤدى إلى عزل كتاب المسرح من الشواذ جنسيا رغم ما يقومون به من دور فى إيجاد الواقع الجمالى الجديد ، ومع أن الكثير من الفنانين الشواذ من الرجال والنساء يتواجدون فى كثير من النواحى بالمسرح، إلا أنه يندر عرض المسرحيات التى تتناول الشذوذ الجنسى دون أن يؤدى ذلك إلى عواقب وخيمة ، وبالتالى ، تسفر هيمنة القوى المحافظة عن غلبة الدراما التاريخية وأعمال السيرة الذاتية التى تستعيد الماضى ، وتسد الثغرات فى عملية تربية المجتمع ، ولكنها مع ذلك تظل تتمتع بالتأثير المحدود للغاية فى عملية التطور فى الأشكال الفنية.

ويلزم التحرك من عملية البقاء فقط إلى عملية تحقيق المزيد من النمو ، ويتطلب ذلك مواصلة البحث فى موضوع التواصل مع المجتمع بكل ما فى هذا المجتمع من تعددية، وبانتقال الكثيرين من السود إلى صفوف الطبقات الوسطى والعليا فإنه يتعين على المسرح الاستعانة بهؤلاء باعتبارهم من بين القوى المستهلكة الجديدة داخل المؤسسات الثقافية ، وحاليًا ، ينبغى أحيانًا خطب ود تلك المؤسسات التى يمتلكها السود، حيث ينخرط كثير من صفوة الفنانين والرياضيين فى هذه المؤسسات التى تعالج المشكلات الاجتماعية الملحة - الفقر والجوع والإسكان والمخدرات ، ومع ذلك ، ينبغى مناشدة واشنطن العاصمة حتى تأخذ فى تقديم المزيد من الدعم للفنون، وبذلك يتسنى التصدى للفكرة الشائعة المسكوت عنها داخل مجتمع السود وهى أن المسرح - والفن عامة - ما هما سوى عمليتين من عمليات الحشو والتجميل.

وكما يقوم المسرح الأسود بالتكيف مع قوى السوق ، فإنه يتحرك كذلك بعيدًا عن جذوره الأفريقية ، ففى الأساس، ظل هذا المسرح وثيق الصلة بالكنيسة يقوم بالتوحيد بين أفراد المجتمع عن طريق الطقوس التى تدعو لتكريم الرواد بالحياة اليومية، واستطاع هذا الدور الحفاظ على التاريخ وعلى التقاليد والقيم الثقافية بل وعلى الخيال ، ويلزم حقيقة إعادة النظر فى تكيف السود مع نظام القيم الجديد الذى قد يتسبب فى انفصال المسرح عن المجتمع الذى يمثله ، وكثير من الكتاب الذين تناقش أعمالهم فى هذا الكتاب يبدعون فى بعث الروح من جديد فى العناصر الأفريقية الأصلية، ومن بين ذلك ، الاعتماد على الموسيقى والحركة وعلى الكلمة والرواية ودوران الزمن، ويتم استخدام هذه العناصر الثقافية لتناول الهموم المجتمعية. وفى هذا الإطار تأتى الكاتبات السود فى المقدمة ، مثل البقية من أخواتهن فى قطاعات المجتمع الآخرى ، ونتيجة لهذه المحاولات بأسرها ، تستمر الجماهير فى المجتمع الأفرو أميركى فى الإيمان بدور المسرح والفنون باعتبار كل منهما من الضرورات الروحية فى نهاية المطاف.

المنتجات من النساء الأفرو أمريكيات:

يبرز اسمان من بين أسماء المنتجات الأفرو أمريكيات أى هؤلاء النساء اللواتى استطعن الجمع بين روح الاستثمار وبين الرؤيا الفنية التى تهدف إلى خلق عدد من النماذج الجديدة، وقد استطاعت كل واحدة منهما توسعة الفرقة الخاصة بها حتى أصبحت من المراكز الثقافية ذات الميزانيات الضخمة التى تربو على عدة

ملايين، وفى البداية ، تأتى باربرا آن تير المؤسسة والمديرة الرئيسية بمسرح السود القومى فى هارلم ثم الدكتورة أبينا جون براون رئيسة مؤسسة فنون الإبداع فى شيكاجو، هذا بالإضافة لعدد من الأسماء الأخرى مثل إلين ستيورات وفرقتها التى تطلق عليها اسم لاماما والتى تعتبر أحد الفرق الطليعية بالعالم والتى استطاعت أن تبقى على "الهامش" بحثا عما يسمى بالمسرح العالمى ، ومثل مارشا جاكسون التى تشغل منصب المدير الفنى المشارك فى مسرح جوماندى والتى تكاد تكون المنتجة الوحيدة التى ما زالت تمارس العمل كمؤدية وكاتبة ومخرجة.

وتشتمل قائمة النساء السود اللواتى يشغلن المناصب الفنية على مارجريت تايلور فورد بمسرح الكارامو فى كليفلاند ورزويتا لينوار رئيسة مسرح الأماسى فى نيويورك وشارون والتون بمسرح أوكلاند وبيتى والدرون بمسرح الكوست فى بالم بيتش ، ومن الطريف أن أيامن المخرجات الفنيات من السود لا تتوفر لديها أية أجندة معلنة تدعو للعمل مع الكاتبات المسرحيات من بنى جلدتهن ، وبالرغم من ذلك ، فإن الأعمال القيادية التى تضطلع بها كل من هؤلاء المخرجات يتبقى لها المردود الكبير الذى يسهم فى إثراء المجتمع وفى الحفاظ على التراث الأفرو أميركى بحيث تتوفر نقاط الإنطلاق للأجيال القادمة فيما بعد.

وتنبغى الإشارة كذلك إلى عدد من المحاولات الشجاعة التى تقوم بها بعض النساء السود من أجل تكوين الفرق الخاصة بهن - مثل كاميلون فى شيكاجو

ومسرح النساء السود فى نيويورك ومسرح مفترق الطرق، وينبغى فى هذا الصدد خلق فضاء للعمل الدائم مخصص بأكمله لأعمال الفنانات السود، وبذلك ، تتحمل المرأة الأفرو أمريكية المسئولية تجاه المحافظة على الحقوق التى ينبغى أن تتمتع بها، ومن الواضح أن العدد النسبى البسيط للنساء السود فى مراكز السلطة ينعكس سلبًا على الكاتبات السود فى مجال المسرح بوجه عام.

الكاتبات المسرحيات الأفرو أمريكيات

تعتبر أليس تشايلدرس أول كاتبة من السود تفوز بجائزة أوبى عن أفضل عمل مسرحى، وذلك بالعمل الذى قدمته عام ١٩٥٦ بعنوان **المتاعب فى الذهن**، وبعد ذلك بثلاث سنوات أصبحت لورين هانز بيرى أول كاتبة سوداء تعرض أعمالها على برودواى (حبات الزبيب)، ونالت هذه المسرحية جائزة أفضل مسرحية فى العام وهى الجائزة التى تقوم جماعة نقاد الدراما بتقديمها ، ومع أن كلا من هذين العملين يتأثر بالنموذج الأوروبى من الناحية البنائية إلا أنهما قد أسهمتا فى تغيير مجرى التاريخ المسرحى عن طريق عرض موضوع تجربة السود باعتبار هذه التجربة جديرة بالمعالجة الدرامية وبالعرض على خشبة المسرح، وتعتبر هاتان المسرحيتان حاليًا من الأعمال الكلاسيكية فى التراث الأفرو أميركى رغم أنه عند العرض الأول لكل منهما، كانت كل من الكاتبتين من الرواد فى المجال، وكما تلحظ زورا نيل هيرستون فقد "إستطاعت الواحدة منهما شق الطريق وسط التيه" بحيث استطاعت الأخريات بعد ذلك السير فى نفس الطريق.

وبعد وفاة هانز بيرى المفاجئة بسبب السرطان فى سن الرابعة والثلاثين لم يتبق لدينا من إنتاجها سوى بعض المسرحيات غير المكتملة التى تقوم بطرح السؤال حول ما كان من الممكن أن يحدث لو عاشت لمدة عشرين سنة أخرى، وما تزال هذه الكاتبة الرائدة تهمس بالأفكار فى أذن من يود أن يستمع وما تزال تسير على نفس الدرب مع من يقبل الدعوة الموجهة منها للاستمرار فى العمل، أما الإبداع فى الأسلوب عند الكاتبة الأفرو أمريكية فإنه يعود إلى ثلاثين سنة خلت على يد أدريان كيندى التى نجحت فى الفوز بجائزة أوبى عام ١٩٦٤ عن مسرحيتها بعنوان **"منزل الزنجى"** ، وتتعلق المسرحيات التى تقوم هذه الفنانة السيريالية المبدعة بكتابتها بحالة "من الحالات الذهنية" فهى تمتلأ بالصور الصارخة المستمدة من عالم الأحلام والكوابيس ومن عالم التاريخ الأفريقى والأوروبى ، ويفسح الزمن الأفقى الطريق أمام الزمن النفسى الذى تتصارع فيه الذاكرة مع الحاضر أو مع الزمن المتخيل ، بحيث تسود فى المسرحيات واقعية متعددة الطبقات تمتد عبر الزمن والفضاء وتتناول نضال المرأة السوداء من أجل البحث عن الهوية.

وبالمقارنة بأعمالها السابقة ، قد تبدو "الدائرة الدرامية" متوازنة بعض الشىء فى استخدام الزمن الأفقى ووحدة المكان ، ويساعد الخواء النفسى الذى تشعر به المرأة - بعد خوض تجربة الإرهاب - فى التطرق إلى الموضوعات والشخصيات الجديدة على خشبة المسرح مثل موضوع الإرهاب الداخلى

والخارجى ، فالمرأة التى لا تستطيع أن تقوم بمجرد التقاط الأنفاس من أجل المحافظة على الحياة يتعين عليها كذلك أن تقوم بمحاربة شياطين الداخل المتمثلة فى الخوف والرعب والتوجس، وموقع الأحداث المسرحية حقل من حقول الألغام الرمزية إن صح التعبير، وبالرغم من الاهتمام الذى توليه كيندى للعرق والنوع، إلا أن المسرحيات التى تقوم بكتابتها لا تنال الاهتمام الكافى على المسرح الأفرو أمريكى، ومن قبيل المفارقة أن كيندى تظل واحدة من أكثر الكاتبات إثارة للانتباه فى محيط الدراسة الأكاديمية حيث تعرض معظم أعمالها بالجامعات ، ومع ذلك ، فهى كغيرها من الكاتبات فى هذا الكتاب تقف وسط الكثير من كتاب المسرح ممن يشعرن بالاغتراب الفنى فى أمريكا .

وفى عام ١٩٧٩ ، أدخلت نتوزاك شانج الدهشة على عالم المسرح عندما عرضت قصيدتها الراقصة من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار فى برودواى ، ولم تطلق شانج على العمل كلمة مسرحية ولم تطلق على نفسها مسمى الكاتبة المسرحية، بل ظلت تعتبر نفسها من الشاعرات فى عالم المسرح ، حيث تعبر بالأشعار التى تكتبها عن الغضب الصامت وعن الألم اللذين تشعر بهما المرأة السوداء وذلك فى إطار غير مسبوق من الحساسية ومن التعقيد والجمال، والعمل يستخدم الكلمات التى تستدعى الإحساس بالقوة والتى تعطى المزيد من القدرة على التعبير عن النفس وذلك دون الرضا "بمضغ الكلمات" ، وبالتالي، يتحقق نوع من الرضا عن النفس، وقد استمرت هذه المسرحية فى إثارة

النقاش المحتدم على المستوى القومى بين الرجال والنساء السود، فقد استطاعت شانج أن تقوم بعرض الأفكار التى تنادى بها ناشطات الحركة النسائية من السود وسط خضم الأحداث ، وظهر فى العمل مستوى جديد من الاهتمام والعمق يتعلق بمناقشة قضايا العرق والجنس، وهو ما يؤكد مرة أخرى دور المسرح الأسود فى التهيئة للتغيير الاجتماعى، وما يزال هذا العمل الذى يحوز إعجاب رواد المسرح فى كل مكان يعرض فى جميع أنحاء العالم إبتداءًا من باريس إلى أرض الزولو فى جنوب أفريقيا.

وتمثل **بعث الابنة ليليان** تنوعًا جديدًا فى الأسلوب لدى شانج وينبغى أن يأخذ القارئ فى الحسبان أن النص الأصلى قد استخرج من السياق الأصلى بالرواية التى تم إعدادها للعرض بالمسرح ، ومع ذلك، فمن غير المحتمل أن يستمر العمل على هذا الشكل المتجزئ ، الذى يجمع بين مجموعة من الأشعار والقصص المتنوعة القصيرة والمشاهد الدرامية، فى عمل مسرحى واحد راقص، وتظهر ليليان باعتبارها فنانة من الشباب تعلو فوق سجن الكلمات عن طريق الفن، وتحاول هذه الشخصية الرئيسية رسم التاريخ الشخصى الخاص بها فى سياق التاريخ العنصرى والجنسى ، ويمس كل ذلك آعماق النفس الجريحة، فليليان إبنة وحيدة لا يمكن التضحية بها لترضية شياطين العنصرية والمجتمع الذكورى، وعن طريق التحليل النفسى تواجه ليليان الظلال فى عوالم الذات أى تلك العوالم التى تمثل الأحلام والشهوة والفزع والغضب والرغبة فى الموت ، وتجرؤ الفتاة على

خوض تجربة التيه داخل الحياة اللاشعورية حتى تستطيع التوصل إلى قوى الصدق الخفية الكامنة بداخلها ، وهذا البحث من مباحث المعرفة بالذات يعتبر رقصة من الرقصات التى تتحدى وفاة الروح والتى تنشد الخلاص والبعث فى نهاية الأمر.

وفى **مويو وسايسو** ، تستخدم عائشة رحمان الدراما المنزلية كنقطة انطلاق تتجه بها نحو أبعاد جديدة من الخيال والأسلوب ، وتنجح جماليات الجاز فى خلق التآلف الديناميكى بين عدد من الأجناس الأدبية تشمل فيما تشمل القصة المجازية والأسطورة والفارس وفن الهجاء، ويتولد عن ذلك كله العودة من جديد لما يسمى بمسرحيات العجائب أو الخوارق ، فالنص يعج بجماليات المعتقدات المسيحية التى تتصادم أحيانًا مع العناصر الأفريقية ومع الدروس المستفادة من فن الجاز ، ومع الاتجاه للتشدد فى المذهب السياسى ، ويرتفع المشهد الافتتاحى بالمسرحية عن أكتسَى بنجامين وهو يقوم ببناء سيارة فى غرفة المعيشة بينما تقوم زوجته أويلدا بإشعال الشموع بحثا عن القفاز الأبيض الخاص بها حتى تذهب إلى الكنيسة ، وتتحول الواقعية عند رحمان فى الحقيقة إلى نوع من الواقعية المفرطة عن طريق استخدام الرموز، واللغة الشعرية ، والشعائر الدينية والعلمانية ، وتمتلك كل شخصية من الشخصيات ما يسمى بالمويو أو آلية السحر التى توفر له السايسو أو القوة على التحرك والفعل خلال لحظات الفزع والرعب.

وتستمر عائلة بنجامين فى محاولة التكيف مع بعض من المآسى غير المفهومة تمامًا والتى تكشف عن وحشية رجال الشرطة، وتناضل العائلة ضد الشعور باليأس وضد اللامعقول فى الحياة ، وتكتسب البطولة فى هذا النضال من أجل البقاء، وفى هذه المسرحية ، تعيش السلطة الفاسدة ذات النفوذ على حساب العدالة وعلى حساب الأبرياء ، ويتولد التطهير فى النهاية من خلال الاعتراف والتسامح ومن خلال تضميد الجروح والتحول للحال الأفضل، فهذه نهاية وبداية جديدة معًا ، تستعيد فيها الشخصيات القدرة على الخيال والحلم وعلى العيش من جديد.

وحاليًا ، يتم قبول أدريان كيندى ونتوزاك شانج وعائشة رحمان فى مسرح التيار السائد وتنال كل واحدة منهن الجوائز الهامة فى المجال، وتتناول كثير من المقالات أعمالهن التى يتم تدريسها فى كليات السود والبيض على السواء، ويدور المسرح الأسود فى الستينيات والسبعينيات حول أعمالهن أساسًا، فهن من بين الشخصيات فى الجيل المتمرد الأول الذى يتوصل إلى النضج فى الأسلوب والذى يضع نصب عينيه دائمًا أنشودة "لن أتحرك" رغم أنه بالفعل يتحرك وبخطوات جبارة إلى الأمام.

وينبغى عدم التقليل من شأن تواجد هؤلاء الكاتبات فى الوسط الأكاديمى ، فذلك بالتأكيد يؤثر فى نشأة جيل جديد من الكتاب يستطيع أن يظفر بالقبول وبالإلهام بعد وجود هذه النماذج المضيئة من الكتابات النسائية الأفرو أمريكية ،

وتتمثل الأجيال الجديدة فى كتابات كيا كورترون ، وسوزان لورى باركس فكل منهما على سبيل المثال تظهر أعمالها بعد الانخراط فى عدد من مقررات الكتابة الدرامية فى جامعتين من أهم الجامعات هما بالتحديد مدرسة الدراما فى كل من كولومبيا وييل ، كما أن كل واحدة منهما تقوم باختيار مسار التدريب الأكاديمى الخاص بها، ومن فوائد الحصول على درجة جامعية فى هذا المسار أنه يضمن الولوج إلى شبكة مهنية واسعة تضم بين جنباتها الزميلات والزملاء من الخريجين ، وفى الحقيقة ، تتصف كل من الكاتبتين بالنضج الفنى الذى قد لا يتفق تمامًا مع مرحلة الشباب التى يمران بها.

وفى **رجع القفص** تلفت كيا كوثرون الأنظار إلى عدد من الحقائق القاسية المتعلقة بموقف المرأة الأفرو أمريكية بعد أن يحكم عليها بالسجن مدى الحياة، وتلفت المسرحية النظر إلى الظلم الذى يحيق أحيانًا بالمصير الذى يلقاه عدد لا بأس به من النساء ، وتفتت عناصر السياسة والاجتماع إلى عدد من المشاهد التى تتصف بالحساسية وسرعة الإيقاع والتى تجرى على مستويين من مستويات الواقعية أحدهما مادى والآخر روحانى ، والمعالجة الواقعية لطبيعة الأحداث تستمد القدرة على التأثير من قوة المجاز، وتظهر أشعة الأمل والإحساس الإنسانى من خلال التفصيلات متناهية الصغر التى قد تبدو من البديهيات من وجهة نظر الآخرين التليفون مثلاً أو الصورة الفوتوغرافية أو فرشة الشعر أو قطعة الورق ، وتستطيع المرأة مساعدة بقية زملائها على البقاء ، وتعرض المساحقة فى إطار متعفف باعتبار ذلك أحد الإشارات التى تدل على رقة

المشاعر ، ومن باطن هذه الواقعية الجادة والجدباء ، فإن قدرة إحدى الشخصيات على البقاء تعطى مثالاً على قدرة العقل على تحقيق الحرية ، وحتى هذه اللحظة ، ما تزال الأسئلة الأخيرة التى تقوم الكاتبة بإلقائها تتردد فى الذهن : كيف يقضى الإنسان فترة الحكم لمدى الحياة ؟ ولأى غرض نعيش من أجله حقيقة؟

وفى وفاة **آخر الرجال السود بالعالم** تقوم سوزان لورى باركس باستخدام الألعاب والحيل للكشف عن عناصر التوتر الجوهرية داخل التجربة الإنسانية ، والبحث الذى تقوم به بشأن الهوية يدلف بنا إلى رحلة تتعلق بالاستخدام الأكروباتى للغة ، فوقع النحو المستخدم بالعمل يتماثل إلى حد كبير مع الاضطراب الحاصل فى الفكر والذى يقوم بالاجهاز على ما يتبقى من الروح الإنسانية ، ووسط ركام الكلمات والحوادث التاريخية تقوم لورى باركس باستدعاء بعض الحوادث العنصرية إلى الذاكرة ، لكن اللغة المستخدمة ترتقى بهذه الحوادث إلى ما هو أبعد من مجرد التأريخ للأحداث ، ولايقتصر التأثير على اللغة فقط بل يمتد إلى الجمع بين عدد من الأجناس الأدبية أيضًا مثل الكوميديا والفارس والسيريالية والكلاسيكية وفنون الإنشاد والهجاء وفك الألغاز هذا بالإضافة إلى اللعب على أوتار الأفكار وعلى تعدد المعان، ومن الملفت للنظر وسط هذا كله الطريقة التى يخترق بها المغزى النهائى كل هذه الحجب التى تسبب الحيرة فى الفهم ، ويشبه الأمر كما لو أن الأجداد يبعثون من جديد للقيام بالحديث مباشرة من خلال هذه الكاتبة الشابة.

أما تولانى دافيز مؤلفة **الأغنية إكس** ، فهى واحدة من الكاتبات السود اللواتى يقمن بالمغامرة داخل المسرح الموسيقى ، وهى بالفعل أول الكاتبات السود اللواتى تعرض أعمالهن بدور الأوبرا فى أميركا، وقد تعرفت بنفسى على أشعارها فى السبعينيات حين تكاتف الشعراء مع الموسيقيين من أجل البحث عن طريقة للجمع بين الكلمات وبين الموسيقى فى عالم الجاز، وهذا إنجاز بوهيمى وطبيعى تصبح الأشعار فيه من الحوادث المسرحية خاصة أن الأوبرا والجاز يبدوان متنافرين على السطح، وفى **الأغنية إكس** تستخدم الكاتبة اللغة الشعرية لعبور الهوة الجمالية والثقافية بحثًا عن كل ما هو موحد وجديد وعن كل ما يعلو فوق الأجزاء المتناثرة هنا وهناك ، وتبدو "الأغنية" مثل الملحمة فى الشكل الذى تتخذه والمدى الذى تصل إليه ، والنص بأكمله يؤدى بالغناء ، ويقوم بالتنويه بأحد أهم الأبطال فى تاريخ السود الثقافى أى مالكولم إكس.

ويظهر الإبداع فى فن الأداء فى مسرحية ضوء القمر المشبوه على يد روبى ماكولى ولورى كارلوس وجوديت جاكسون ودانيترا فانس وأنا ديفر سميث، ويختزل هذا الفن بدوره الأداء الفردى الجديد الذى يتضمن فيما يتضمنه الرقص والموسيقى ووسائل الاتصال الأخرى من أجل تفكيك الحوادث بالقصة الأفقية المنطقية، وكثيرًا ما يستخدم هذا الفن الجديد تاريخ حياة المؤدى نفسه، مع عدد من المعينات الأخرى ، وهو ما يعتبره البعض أحد الانحرافات نحو التمركز حول الذات ونحو المزيد من الغموض ، لكن ذلك فى الواقع يبقى جنسًا من الأجناس الجديدة التى تقع على الحواف الجمالية للمسرح حين تصبح القاعدة السائدة هو أنه لا توجد قاعدة على الإطلاق.

وفى الثمانينيات ، استطاعت هؤلاء الفنانات نيل البعض من الاستحسان تحت لواء مسرح الفنون بمدينة نيويورك ، وتعتمد الأعمال التى يقمن بتقديمها على الإبداع عبر الأجناس المختلفة ، فهن يقمن بالكتابة وبالإخراج وبالأداء معًا ، وترتكز شهرتهن على القدرة على التدريب المنتظم وعلى القيام بالتمثيل المتماسك الذى ينجح أحيانًا فى الفوز بالجوائز المعروفة ، رغم أنه كان من المحتم أن تواجه هذه الأعمال بخيبة الأمل فى النهاية وذلك نتيجة للأدوار النمطية المحدودة المتاحة فى معظم المسرحيات الذكورية المعروضة فى ذلك الوقت، وجميع النساء المشار إليهن فى الحقيقة من نتاج حركة الحقوق المدنية فى الستينيات وحركة النشطاء النسائية فى السبعينيات ، وحتى فى إطار البحث عن المسرح التجريبى البديل ، لم يكن فى مقدور التركيب الذكورى لدى البيض استيعاب هذه البيداجوجيا الجديدة التى تدعو إلى الحرية وإلى إعادة النظر فى مفهوم الذات، ومع أن كلا من هؤلاء الفنانين الجدد يستطيع التعبير عما يجيش بداخله عن طريق لعب الأدوار التى يقوم بكتابتها الكتاب الآخرون إلا أن التركيب الهرمى ما يزال هو التركيب السائد - أى ذلك التركيب الذى يجعل المخرج والكاتب المسرحى يعلو فوق طاقم التمثيل - وبالتالى فإنه من غير المسموح لأى منهم سوى بالتعبير عن رؤية شخص آخر، وهو ما يفتقر إلى الصدق إلى حد ما ، ولكن ، بدلاً من أن يموت الفنان على خشبة المسرح وهو يقوم بالتمثيل ، يقع إختيار هؤلاء الفنانين على حمل القلم وعلى الدفاع من أجل تحقيق البقاء.

وتقوم روبى ماكولى يكسر حاجز الصمت فى **اغتصاب سالى** ، وتتوالى أصوات الأسلاف لكى تكشف عن استخدام الاغتصاب كأداة من أدوات الإرهاب، وتقوم ماكولى - من هذا المنظور - بتعرية الاختلافات الثقافية والديناميات العنصرية المتمثلة فى عملية البحث عن السلطة وعن النفوذ ، وينكسر الحائط الرابع حتى يشترك الجمهور فى الحوار الموجه أو الحوار التلقائى ، ووسط هذه المعالجة الدرامية لأحداث الماضى الشخصية والعائلية والجمعية تستعيد ماكولى القدرة على الحديث وعلى توليد الحوار الذى يؤكد بدوره إمكانية القيام بالتواصل الواعى الذى يسهم فى تحرير النفس من الأدران ، أما لورى كارلوس ، فإنها تقوم بوضع مفردات الأداء بنفسها، عن طريق لغة الإشارات وعن طريق الارتجال ، وفى **الشيكولاته البيضاء المهداة للأب** يشترك عدد من المؤديين فى سبر غور تجربة الاغتصاب عبر الأجيال ، وذلك من خلال لغة غير معقدة تجرى على لسان فتاة فى الثانية عشر ، وتبدو القصص المتناثرة كما لو كانت بمثابة التمرين المنفرد أو المزدوج داخل فن الجاز، وتقوم النساء فى إحدى العائلات بإلقاء الضوء على دائرة الانتهاك هذه ، وذلك باتخاذ قرار بسيط وشجاع يسمح لهن بالوقوع فى حب بعضهن البعض ، والمسرحية عالم تستمر فيه روح الأجداد فى إلقاء التوجيه، وتوفير الحماية ، وتعليم الأحياء ، وهذه بذلك تستأهل الإصغاء وتستحق البحث فى كنه الرموز والإشارات المستخدمة.

وتسهم كل من دانيترا فانس وجوديث جاكسون بصورة كبيرة فى فنون الكوميديا والهجاء، وكل منهما ينجح فى إستخراج الضحك العالى الذى يفصح عن الفهم لجوانب الموضوع، فهو ضحك يعبر عن الخلاص العاطفى ولو كان

المسرح أداة من أدوات شفاء الجروح ، لكانت فانس وجاكسون من بين النطاسيات المهتمات باستجلاب الدواء ، وفى عام ١٩٨٥ فى الحقيقة كانت فانس أول امرأة من السود تشترك فى عرض تليفزيونى على الهواء (ليلة السبت) ، وهى بذلك تسير على درب البقية من الفنانات السود اللواتى ينتقلن من الكوميديا والمسرح إلى التليفزيون والسينما.

وتسحر الشخصيات الكوميدية التى تقدمها فانس المشاهد دون أن ينال ذلك من حيوية الموضوعات، ففانس تهتم بالشخصيات المتنوعة التى تتقمص دور المهرج الأسود المعروف، ويكاد هذا العنصر الفكاهى أن ينقلب على رأسه فى ظل التراجيديا الإنسانية المعروضة ، فالخط الفاصل بين المأساة والملهاة خط واه يرتقى بالشخوص العادية والحياة الحقيقية التى يحيونها إلى مرتبة الأطفال ، وفى "دعه يعيش داخل اللون" ، تعتبر الشخصيات بمثابة العدسة التى يمكن من خلالها رؤية كل العورات الاجتماعية فى محاولة البحث عن الطرق التى تسمح بالتخفيف من الأوجاع والجروح.

وتستخدم جوديث جاكسون فن الهجاء لتفكيك ولإعادة تركيب الأحداث الجارية ، وتتعرض جاكسون للعديد من الشخصيات النمطية والأساسية والروحية والعادية والشهيرة ، وتتناول أعمالها القضايا التى تؤثر فى الوعى والضمير القومى ، ولا تخشى جاكسون من التعبير عن الآراء السياسية التى تعتنقها ، وتقوم باستخدام فن التعبير الصامت وفنون الحركة والموسيقى والفيديو

لدعم النصوص ، وهى تمثل محاولة الحركة النسائية الأفرو أمريكية من أجل البحث عن الروحانية من خلال الأسلوب الذى يتصف بالحدة وبالوضوح وحاليا، فى هذه اللحظة من لحظات التاريخ، تعتبر أنا ديفيز سميث بدورها أحد أهم الفنانات بالمسرح فى أمريكا، وفى عام ١٩٩١ ، استطاعت الوصول إلى برودواى عن طريق الأداء المنفرد للعمل الذى كتبته بعنوان **النيران فى المرآة** ، ومنذ ذلك الحين ، بدأت سميث الصعود بسرعة على سلم الشهرة ، فمنذ العروض الأولى لأعمال جورج س. وولف ونتوزاك شانج لم تستطع مسرحية "تجريبية" لكاتب أو لكاتبة من السود أن تبعث على الانبهار فى عالم المسرح وأن تثير الانتباه على المستوى القومى ، لكن هذا العمل (النيران فى المرآة) يظل أيضًا جزءًا من سلسلة من المقطوعات المسرحية القصيرة التى تقوم سميث بجمعها تحت عنوان **على الطريق : البحث عن الشخصية الأمريكية**، وجميع المقطوعات بالعمل تقوم بالتركيز على حادثة خلافية معينة ، وتقوم سميث بإجراء المقابلات مع عدد من النساء والرجال والشباب حتى يعرض الواحد منهم وجهة النظر الخاصة به إزاء الموضوع ، ثم تقوم بلعب دور كل شخصية من هذه الشخصيات وذلك عن طريق استخدام الاعترافات الشفوية التى يدلى بها الواحد منهم أثناء إجراء المقابلات، والهدف النهائى من هذا كله هو تجسيد دور الكلمة المنطوقة التى تكشف عن جوهر الشخصية الإنسانية والتى تجمع بين أنواع الأداء الذى تقوم به مجموعة مختلفة من الشخصيات وذلك فى إطار من السياق الواقعى الذى تتميز به أعمال سميث على خشبة المسرح.

وتقوم أنا ديفير سميث باستخدام التراث الشفاهى وفكرة القناع باعتبار ذلك مرآة عاكسة قد تكشف عن الاختلاف بين الشخصيات وفى كل مرة، يميط المونولوج المستخدم اللثام عن قناع من أقنعة الاختلاف بحيث تتضح فى النهاية فكرة التشابه بين الجميع ، أما عملية المقابلات التى تقوم سميث بإجرائها ، فإنها تذهب إلى ما هو أبعد من التغطية الإعلامية السطحية للأحداث ، والمغامرة الدرامية التى تخاطر بها ما هى إلا رحلة تجوب المنظور الداخلى فى العقل والقلب حين يحدث الصراع بين العوار وبين التماسك ، وتضع الاعترافات المستخدمة المجتمع الأميركى على المحك ، فهى بمثابة وثيقة الاتهام التى تقدم فيها الدفوع بأن الجميع غير مذنب ، ويتعين على المشاهد أن يجلس فى موقع القاضى حتى يستمع إلى جوانب النقاش وحتى يصدر الحكم بالإدانة أو بالبراءة، ويستعيد هذا النوع الفريد من الأشكال الدرامية قدرة الصوت على التعبير لدى الفنان حتى يصبح ذلك صوت الجماهير فى واقع الأمر.

التكور الدرامى:

تتمايز كل مسرحية من المسرحيات فى هذه المجموعة أكثر مما تشابه ، ومع ذلك ، يمكن وضع اليد على موضوعين رئيسيين بهذه الأعمال هما وجود الجانب الروحى أو النفسى ثم وجود الصوت السياسى، وبالنسبة لى ، تتجذر وجهة النظر الدرامية الخاصة بى من خلال المنظور الذى يدور حول فكرة الأمومة، هذا المنظور المستمد من خلال التجربة الشخصية حيث ظلت والدتى هى مركز العالم

بالنسبة لى ، ويتشابه جمالها الأسود مع جمال السماء وسط الليل ، وهى نبع كبير للحب وللروح، ومن خلال رحمها، تمتد الاستمرارية لى فى جذور الحياة، وفكرة الرحم عامة تشير إلى وجود الإمكانية والفكرة، فالأفكار عادة تسبق الأعمال ، وفى هذا السياق ، ترتفع الروح / الأم دون تناقض مع الطاقة الذكورية الألهية - بل فى تعاون معها - وذلك من أجل خلق القوة المبدعة المتوازنة التى تخفف من حدة المعاناة الإنسانية ويتصف حديث الأم المحاربة بالتعاطف والصدق، ويسهم فى حدوث التغيير - هذا التغيير المفاجئ والمطلوب.

وفى مسرحية **ضوء القمر المشبوه وتحت أشعة الشمس** ، يتم الغوص فى الجوانب الروحية باعتبار ذلك سمة من سمات العصر التى تستجيب بصورة تلقائية غير مخططة للأزمات التى تحيق بالعالم ، بحيث يصبح النضال الداخلى ضد التفرقة العنصرية وضد كراهية الآخر أزمة من أزمات الضمير، وفى هذا العالم الذى يخرج عن نطاق السيطرة ، تستخدم أدوات اللاشعور والفكر الميتافيزيقى للعودة للداخل، وهذا أمر من أمور الحياة والموت يتحقق به البقاء والعودة للحياة، فالتاريخ والحكايات الذاتية على سبيل المثال يقومان باستعادة ذاكرة الأحداث وهما من مصادر القوة داخل عملية إحياء القوة الروحية، ولذلك ينبغى أن يتسلح المحاربون المعاصرون بهذه القوة الآن، ومن الملاحظ فى هذا الصدد قيام الكتاب الأفرو أمريكيين بتبنى الفكرة الأفريقية التى تدور حول وجود السلف الملهم مع بعض من الصعود المتواز لفكرة وجود الربة الحامية عند كتاب الحركة النسائية ، وفى هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، فإن قضية

استعادة القوة الروحية لا تمثل عملاً من أعمال البقاء فحسب بل إن ذلك فى النهاية دعوة للتحول الجمعى الذى يبدأ بمحاولة البحث عن الذات، وهذه الواقعية الروحية بدورها شكل من أشكال الحيوية الاجتماعية ، وهى بطبيعتها وأهدافها قوة أخرى من بين القوى السياسية الموجودة.

وتقوم الواقعية الروحية باستخدام المسرح للكشف عن العوالم غير المنظورة، وذلك من خلال الأمور المنظورة ، بحيث تستطيع الحقائق الميتافيزيقية أن تلقى الضوء على الأحداث وأن تساعد على التحول أو على الهروب من إسار الحقائق المادية، فالقوى الروحية تسهم فى توجيه الشخصيات حتى يتحقق الوعى المتسامى المتكامل ، وعملية الأداء تنتقل بالحيوية الروحية إلى المشاهد، وتساعد أيضًا على تحقيق التغيير داخل الفكر والقلب.

وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف المنظور السياسى فى كل مسرحية من المسرحيات ، ففى **الرحم والرجل والحرب** لجوديث جاكسون أو **النيران فى المرآة** لأنا ديفيز سميث أو **إكس** لتولانى دافيز ، تبقى السياسة فى مقدمة الأحداث وذلك عن طريق تناول حادثة معينة أو شخص معين وفى **رجع القفص** لكيا كوثرون و**مويو** لعائشة رحمان والشيكولاته البيضاء للورى كارلوس و **اغتصاب سالى** لروبى ماكولى و**دعنى أعيش داخل اللون** لدانتيرا فانس تتراجع السياسة قليلاً ويتم التركيزعلى النضال الداخلى الذى يعتمل فى نفس الشخصيات بسبب عدد من الظروف الاجتماعية المعينة التى ترتبط بعدد من السياسات العرقية أو

الجنسية أو الطبقية ، وفى **الدائرة الدرامية** لأدريان كيندى **ووفاة آخر الرجال** السود لسوزان لورى باركس **وليليان** لنتوزاك شانج ، يبرز دور السياسة من جديد باعتبارها من القوى المضادة ، ونظرًا إلى أن جميع القوى تظل غير مرئية تمامًا، فإنه يتم التركيز على النضال النفسى الداخلى للشخصيات الرئيسية ومحاولة كل منهم استخلاص المغزى من وراء كل هذه الفوضى التى تدور أمامهم.

وبعيدًا عن الرواية السياسية، يظهر وعى مواز داخل النصوص بالسياق الاجتماعى الأوسع الذى يتأثر بصورة مباشرة بعملية البحث عن المغزى، فالسياسات الشخصية تتعدد إذن وتضيف المنظور الجديد إلى الانشغال الكونى الأوسع بالبحث عن الهوية وعن البقاء ، وفى هذا الصدد ، يحدث بعض من التلاقى بين الروايات الشخصية والروايات السياسية ويبرز دور المرأة فى المحافظة على الأمل ، وفى الاهتمام بمصير الأطفال والعائلة بما فى ذلك العائلة المتسعة داخل المجتمع ،ويبعث إزدياد العنف على القلق وما تنفك حوادث الاغتصاب والجرائم العنصرية والجنسية والإرهاب والفقر والفساد السياسى فى أن تنخر فى نسيج المجتمع كما ترى كاتبات المسرح الأفرو أمريكيات ، وتظهر الحاجة إلى تحرير النفس من التعريفات الضيقة التى تلقى على عاتق الإنسان من جانب الآخرين وهو ما يعكس الجوع العاطفى نحو الحرية، وفى كثير من المسرحيات ، تقوم اللغة بالدور الأكبر فى عملية التحرير، فالحديث فى صدق هو الترياق الذى يؤدى لشفاء النفس المتأزمة ، وهذا الاستخدام للغة يرتقى بالحدود التى تفصل بين المتحدث وبين المتلقى ، وتنبعث القوة الجديدة أو القوة المتناساة، وفى هذه اللحظة على وجه الخصوص، تنفك طلاسم الخداع ويحدث التغيير.

ووسط كل هذه الأحداث الدرامية ، تقع فكرة التكور الدرامى أو فكرة الدائرة واللحظة اللولبية التى تعطى فى كثير من الحالات المغزى وراء استخدام عنصر الزمن ، فسواء اختزل الكاتب مفهوم الزمن أو تمت توسعة هذا المفهوم ، فإن المشاهد ينتقل من مشهد لآخر دونما حاجة لدقات الساعة على الحائط، بل إن ذلك يحدث عن طريق وقع لحظات التنوير، ومثلما يقوم الموسيقيون بالارتجال فى الجاز، فإن هؤلاء الكاتبات يسعين إلى توسعة الحرية فى مفهوم الأداء المنفرد الذى من الممكن أن يصل أحيانًا إلى نحو ثمانية أشخاص، والهدف هو الوصول إلى ذروة الفهم، كما يحدث عند إيلا فيتز جيرالد التى تتوفر لها الحرية لمداعبة العبارات حتى يمكن أن تصل إلى أغنية جديدة تمامًا وسط الأغنية الأصلية، ويشبه ذلك بالطبع الحرية التى يتمتع بها الفنان فى الموسيقى الشعبية حين يأخذ فى تصنيف مادته ، وعلى نفس المنوال ، فإن استخدام فكرة الدائرة يسمح بالانتقال من واقع محدد إلى واقع آخر يتداخل فيه الحاضر مع الماضى ، بحيث يقع السكون التام وتتداخل فترات الزمن المتلاحقة، وبالتالى تبرز للعيان لحظة معينة واحدة، وفى هذه الحالة ، يندر أن يتم التعبير عن الفعل الدرامى من خلال المسلك الجسمى بل إن ذلك يتم بالأحرى من خلال تجربة الغموض ومحاولة الكشف عن مناحى هذا الغموض.

وفى الدراما الغربية ، توجد القاعدة التى تذهب إلى أن الإنسان يستطيع معرفة الشخصية عن طريق ما تفعله وليس عن طريق ما تقوله ، لكن الكاتبات فى هذه النصوص الجديدة يقمن بإعادة صياغة هذه القاعدة بحيث يصبح الحديث والكلمات المستخدمة فيه بمثابة المفاتيح التى تقوم بفتح الأبواب للولوج إلى أعماق الشخصية، وفى هذه الأعمال ربما لا تتضح تمامًا أهداف الشخصية التى قد ترغب من ناحية فى تحقيق بعض الأمور التى تبدو معقدة بعض الشئ (مثل البحث عن المعانى) والتى قد ترغب من ناحية أخرى فى تفسير بعض الأمور التى تبدو بسيطة (مثل فعل التنفس) ، فالشخصية تريد أن تعرف وأن تتذكر وأن تحب وأن تتحرر، وباختصار ، تريد هذه الشخصية أن تعيش.

ملاحظة:

الأرقام المستخدمة مستمدة من المصادر التالية :

أعداد السكان وأعداد الأمهات تحت خط الفقر في

- "حقائق الأمور" فى **إسنس** ، مايو ١٩٩٠.

- حوادث الاغتصاب فى "حقائق الأمور الأخرى" **التعاملات مع الشيطان والأسباب الأخرى للاضطرابات**، بيرل كليج، نيويورك : بالانتين ، ١٩٩٣ (حوادث الاغتصاب).

- "الإيدز بألوانه الحية : بيث ريتشّن وحوادث الحمل بين المراهقات" فاى واتلتون، في، **المرشد الصحى للمرأة السوداء**، تحرير إيفلين وايت، سياتل : مطبعة سيل، ١٩٩٠.

- الفقر بين السود فى أميركا فى "حقائق وأرقام : الهوة المتسعة فى الثروات"، **مجلة السود**، يناير ١٩٩٢.

- النساء بالسجون فى "لا تسجن المزيد" لسين رنيولدز، **المرشد الصحى للمرأة السوداء**.

- العنصرية والجنس وتكوين الأسرة فى **حالة السود فى أميركا**، بلايتيل بنجامين ، مارس ١٩٩٢.

بول ك. براينت جاكسون

المسافر عند كيندي والاستمرارية الأمريكية والأفريقية [1]

ظللت على الدوام فى حالة من حالات الحوار مع مسرحيات أدريان كيندى وذلك لعدة سنوات ، ومع أنه لا يمكن تجاهل الكلمات تمامًا ، إلا أن الصور تمثل جوهر هذا الحوار، فالصور هى أساس المسرح عند أدريان كيندى التى تنجح فى تحقيق أقصى ما تريد من تأثير عن طريق الكثير من الصور الأسرة التى تحيط بالشخصيات وهى تتحرك عبر الزمن والفضاء والمادة، وفى **منزل الزنجى المضحك** على سبيل المثال يستمر شعر سارة فى السقوط كلما أخذت فى الانتقال بين الثقافة الأفريقية / الأوروبية / الأمريكية ، وفى **ردود البوم** تتحول كلارا إلى صورة ذلك الطائر، وفى **حديث بيتهوفن** تقوم سوزان بإجراء الحديث مع لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) حول إفتتاحية فيديلو (١٨٠٣) وذلك بعد أن حققت غانا الاستقلال (١٩٦١) ، وقد ظللت فى الحقيقة فى حوار دائم مع تلك الصور التى تقوم كيندى باستخدامها والتى اعتاد المحيطون بى وصفها وتمييزها داخل مسرح هذه الكاتبة المهمة والرئيسية بالمسرح الأميركى رغم أن البعض من هذه الصور قد يستعصى على الفهم فى كثير من الأحايين.

---

(١) راجع بول بريانت جاكسون ولويس أوفربيك (تحرير) . الحدود المتشابكة : مسرح أدريان كيندى ، جامعة مينيسوتا ، ١٩٩٢.

الصورة الأولى : صورة التسامى

- فى صمت ودهشة ومنذ كنت ، طفلا صغيرًا
أتذكر سماع القسيس أيام الآحاد وهو يذكر
اسم الله فى عباراته

فهو سبحانه من يتصدى للسلطة أو للنفوذ

(ويتمان : دهشة الطفل)

- القس الموقر : ظل دائمًا يشعر
بالغضب عندما ينتهى من الموعظة ، ويشعر
المصلون بالغضب كذلك ، وظللت أشعر
بالخوف منه فلديه عينان سوداويتان وله زى
أسود ويبدو شريرًا من كل الوجوه

(أدريان كيندى : الشخصيات المؤثرة فى المسرحيات الخاصة بي)

- أعتقد أنه ينبغى أن أستدير وأن أعيش مع
الحيوانات

فهى هادئة ومستقرة

وأقف حتى أنظر إليها طوال الوقت

(ويتمان : أوراق الشجر)

– البوم والنفس : ظلت البوم تقترب من المنزل ، وفى الليل ، وتحت الستائر شعرت بإحساس السجين وسط كل هذه الأصوات ثم حاولت فى الصباح البحث عن البوم بين الشجر دون جدوى ومع ذلك ففى ظلمة الليل ، وفى الغرفة ، وتحت حبال الستائر يمكن سماع صوت البوم كما لو كانت فى وسط الغرفة تمامًا ومازالت فى فترة الحمل من جديد، وظهرت بعض الصعوبات ، وتعين أن ألزم الفراش لمدة أسبوع بسبب بعض النزف، وأخذت فى الاستماع لصوت البوم مرة أخرى، وتنتابنى لحظات من الفزع، ثم بعد عدة شهور، استطعت إيجاد الشخصية التى تتحول فى النهاية إلى عالم البوم.

(ردود البوم)

لم يدر بخلدى على الإطلاق أن أتناول مذهب التسامى باعتبار أن هذا المذهب هو الأساس وراء الصور التى تقوم كيندى باستخدامها ، إلا أن إيستر جاكسون عادة ما تتطرق إلى وصف شخصية البطل فى الدراما الأمريكية المعاصرة وتذهب إلى أن "طفل ويتمان يمكنه العودة للبرية، لكن ذلك الطفل

يلحقه الأذى عند أونيل وويليامز وألبى"، وعلى نفس المنوال ، تتقارب الصفات التى تتمتع بها شخصيات سارة وكلارا وسوزان عند كيندى مع صفات التأمل الباطنى فى مذهب التسامي، فكل من هذه الشخصيات يشعر بالقلق (مثلما يشعر الطفل عند ويتمان) وكل منها كذلك يبحث عن الملاذ هربًا من هذا العالم المسيطر، وكل منها يبحث عن السلوى داخل العالم الميتافيزيقى الآخر، وربما يتضح هذا التقارب تمامًا عند العودة إلى حديث ثورو حول المسافر وحول القدسية فى الطبيعة:

ينشغل المسافر بحساب متى تخفى السحب ضوء القمر وبعد ساعات منتصف الليل، يظل القمر هو الرفيق الوحيد له والذى تتركز حوله كل الأفكار، ويدخل القمر فى عراك مع السحب نيابة عن المسافر، ويستمر المسافر فى إمعان التفكير، وعندما يأخذ القمر فى الارتفاع بعد الانتصار على العدو، فإنه يظهر فى جلال وسط السماء، ويشعر المسافر بالفرحة العارمة داخله ويستمر فى الترحال[٢].

ومع أن حياة الإنسان لا تساوى الكثير، إلا أن الطبيعة بطولية ومقدسة، ويبدأ اليوم الجديد وهو يبشر بالخير والإيمان، ورغم أن الساعة ما تزال الثانية صباحا، إلا أن تباشير الصباح قد بدأت تبزغ وسط السماء[٣].

وفى رأى ثورو، فان الترحال والطبيعة يوفران الفرصة للتواصل مع هذا الحضور الطاغى ومع السكينة الميتافيزيقية، وبنفس الطريقة، تبدو الشخصيات

عند كيندى على شاكلة المسافر وسط هذه المشاعر المتسامية، وكثيرا ما تتحدث هذه الشخصيات عن قدسية الطبيعة وعن الرغبة فى السكينة، وهو ما يظهر بوضوح فى الصيحة التى تطلقها سارة عندما تحس بوخز الألم لدى رؤيتها لصورة المسيح/ الأب فى مسرحية منزل الزنجى المضحك (صـ ١٤):

> توسل إلى أن أساعده حتى يجد سفر التكوين وسط أغصان السافانا الذهبية ووسط هذه الأشجار بينما تأخذ الأحصنة فى التحول تحت زرقة السماوات، فهل أستطيع مساعدته فى البحث عن تلك اليمامة البيضاء[٤].

وفى ردود البوم تستبدل كلارا السافانا الذهبية بالمنظر العام فى مدينة لندن:

> ظل الصباح جميلا وقمنا وسط البعض من الظلمة حتى نستقل التاكسى إلى هايد بارك وماريل آرش وقصر بكنجهام ثم تناولنا شاى الصباح فى ليون وذهبنا بعد ذلك إلى البرج، وفى الحديقة، راح أبى يميل على ذراعى، وبالنسبة لويليام الفاتح، فان أبى ما يزال يشعر بالحب تجاهه، أبى يحبك حقا يا ويليام. (صـ ٢٧- ٢٨)

وفى **حديث إلى بيتهوفن**، تقوم كنيدى باستخدام فيديليو التى تؤرخ للانتقال للعصر الرومانسى بغرض إلقاء الضوء على الرغبة العارمة فى التسامى عند سوزان، ويبدو أن كلا من الشخصيات عند كيندى يعرف تماما الإمكانيات القائمة فى هذا التأمل الباطنى وهذا التسامى (تعرف سوزانا الموسيقى مثلا

بأنها محاولة الارتقاء فوق الزمن، وتستخدم كلارا مدينة لندن للارتفاع فوق الفضاء الأمريكى، وتستخدم سارة الطبيعة للسمو فوق مادية الماضى)، ومع ذلك تفشل الشخصيات فى تحقيق هذا النوع من التسامى والارتقاء، ورغم أن "المسافر" عند كيندى قد يأخذ فى التعبير عن المثل وعن القيم إلا أنه يبدو عاجزا عن الوصول إلى تلك الخبرة، فهو لا يستطيع التواصل مع العناصر الميتافيزيقية، وبالتالى، لا تشعر سارة بالفرحة وسط القدسية فى الطبيعة، ولا تستطيع كلارا الدخول إلى البرج فى لندن، وينتاب المرض سوزان رغم ما تشعر به من ارتياح بعد الحديث مع بيتهوفن، وبذلك تتحقق الملحوظة التى تدلى بها إيستر جاكسون حول طفل ويتمان فى الدراما الأمريكية الحديثة.

وتتحقق نفس الملحوظة فى أعمال أونيل ووليامز وألبى، ففى **القرد كثيف الشعر** تشعر الشخصية مفتولة العضلات بالانتعاش وسط السفينة وهى تمخر عباب البحار، لكن الدمار يلحق بالبطل تماما وسط الحياة بالمدينة الأمريكية، وفى **الصيف الماض فجأة** لوليامز يتم افتراس الشاعر سباستيان (الذى يتصف بالشذوذ الجنسى) من قبل الطيور آكلة اللحوم وهو ما يزال على قيد الحياة، وذلك عندما يجرؤ على الخروج من البيت، وفى **قصة حديقة الحيوان** لألبى يدرك جيرى أن حياته بأكملها ما هى إلا حديقة من حدائق الحيوان، ويسعى إلى تحرير بيتر من براثن هذه الحديقة عن طريق عملية من عمليات الصلب الرمزى، وبالمثل، تتمتع الشخصيات الأفروأمريكية عند كيندى بكثير من التشابه مع الطفل عند ويتمان، ومع المسافر عند ثورو، لكن الواقع السياسى والاجتماعى الذى

تعيش بداخله هذه الشخصيات يحمل مصفوفة أخرى من الاختلافات العنصرية والجنسية والثقافية والطبقية.

ورغم الارتباط الواقع بين استخدام الصور عند كيندى وبين أصحاب المذهب المتسامى، إلا أن الأفعال والصور الأخيرة التى تظهر فى **ردود البوم أو بيتهوفن** مثلا تدلف إلى عدد من الحقائق التى لا تتناسب بالمرة مع تراث الماضى، فالتحول الذى يطرأ على كلارا لا يتفق مع التقاليد الغربية، ولقاء سوزان مع بيتهوفن لا يشبه اللقاء الذى يجرى بين الإمبراطور جونز وبين الأشباح التى تحوم من حوله، ويلزم إذن استخدام أساليب جديدة فى النقد لمحاولة فهم المغزى وراء إستخدام الصور فى نهايات المسرحيات عند كنيدى، وربما يمكن فى هذا الصدد العودة إلى كتب السيرة الذاتية لمحاولة فهم التجربة الأفرو أمريكية، وترى نيلى ماكى أن السيرة الذاتية بالفعل مكون أساسى من مكونات الكتابة عند السود فى أمريكا:

> يلزم الاستمرار فى تقييم المعانى الشخصية والثقافية فى كتب السيرة الذاتية... ومع أن نظريات السيرة الذاتية تكثر فى الغرب وتلعب دورا كبيرا فى فهم التاريخ والأدب إلا انه من الضرورى أن يتخذ القارئ موقفا يتصف بالمرونة عند محاولة فهم تلك النصوص، وبخاصة هذه النصوص التى تقوم الأقليات بكتابتها والتى قد لا تتفق تماما مع النماذج المتوقعة. وبالنسبة للمرأة السوداء على وجه

الخصوص، فان القدرة على تسمية الذات جزء هام من أجزاء الهوية التاريخية وهى وسيلة لاستعادة الذات وتوكيد النفس(٦).

وعند وضع كلمات ماكى موضع الاعتبار، يتضح أن أعمال السيرة الذاتية عند كيندى وبخاصة فى **الشخصيات المؤثرة فى المسرحيات** من الأعمال التى من الممكن أن تندرج تحت أعمال الكتابة المسرحية، ومن الممكن كذلك إستخدام هذه الأعمال لفهم الصور الآسرة عند كيندى، وفى هذا السياق، تتحدث كيندى عن الرحلة التى قامت بها إلى غانا باعتبار ذلك من أعمال إعادة الحياة:

أمام البرلمان فى أكرا ينتصب تمثال لنكروما... ورؤية الرجل ورؤية هذا التمثال فى نفس الفضاء تقوم بكسر كل القيود الماثلة فى الذهن. صـ ١٢٢

أتذكر... رؤية يسوع فى صورة حلوة وديعة وظللت دائما أعتبره من الأصدقاء، ولكن، فى ذلك الربيع وفى رحاب بنسيون سابرينا، أخذت الصورة المستبدة عن يسوع المسيح تتجمع فى ذهنى. صـ١٢٣

ووسط العودة للحياة من خلال التجربة الأفريقية التى تقوم بها كيندى تكمن عملية إعادة اكتشاف الذات بصورة عضوية من باطن الاستمرارية الثقافية، وفى كل من **ردود البوم** أو **بيتهوفن** تسمح هذه الاستمرارية بالارتقاء عبر المادة والفضاء والزمن، بحيث يستطيع المسافر عند كيندى القيام بتغيير المواقع دون

عائق، وبالتالى، تنتقل الشخصيات فى حرية تجاه الاستمرارية الأفريقية وهى تصطحب معها كل مكونات الشخصية، فسارة مثلا تقوم باستحضار دوقة هابسبورج إلى الغابة وتستمر صورة أو صور الذات فى مصاحبة الشخصيات الرئيسية فى حالة السفر، بحيث تظهر هذه الصور السمات الأفرو أمريكية والسمات الأفريقية والسمات الأوروبية والسمات الأورو أمريكية، وتسهم أيضا فى المزيد من إذكاء الصراع القائم.

ولكشف الصور، ينبغى البحث فى انتساب مسرحيات كيندى إلى عدد من المصادر الأفريقية، ويتطرق مارتن أوسو لمناقشة ذلك فى **دراما الآلهة** حين يقوم بتقسيم الدراما فى غرب أفريقيا- وبخاصة فى نيجيريا- إلى أعمال علمانية وأعمال مقدسة، ومن داخل الأعمال المقدسة تظهر الأسطورة ومن داخل الأعمال العلمانية تظهر الأعمال التى تستخدم التنكر، وتشبه الأفعال فى "ردود البوم" طقوس الأنا نسيجورو التى يتم عن طريقها التحول من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، وفى "بيتهوفن" يشبه الأمر طقوس الإيجونجين التى تشتمل على عبادة الموتى(٧)، وفى الحقيقة تؤكد الخبرات الشخصية والحياتية لدى كيندى هذا النوع من التشابه، وتشعر كيندى وهى تستعيد تجربتها فى غانا "بالاقتراب" من عالم البوم بحيث يصبح هذا الاقتراب بمثابة نوع من أنواع الاتحاد، "فكلارا باسمور هى العذراء مريم وهى ابنة السفاح وهى البومة".

وتجربة كيندى الشخصية مع عالم البوم ومسرحة هذه التجربة يمثلان حادثة من الحوادث المسرحية الأساسية فى أفريقيا ففى الطقوس الجمعية المقدسة يستطيع الراوى مع الشخصيات القيام بتغيير فى الذات من أجل تحقيق بعض الأغراض الدينية، وفى هذا الإطار الأفريقى، لا يمكن بحال التقليل من شان الاختلافات بين مفهوم التسامى فى كل من أفريقيا وأمريكا، فويتمان يرغب فى البقاء فى عالم الحيوان بينما تصبح شخصيات كيندى من الحيوانات بالفعل، وتقوم أولا روتيمى فى **الدراما التقليدية فى نيجيريا** بمناقشة عدد من الممارسات المسرحية الأخرى التى من الممكن من خلالها التوصل إلى فهم أكبر لمسرحية **بيتهوفن**، فالفعل المسرحى بهذا العمل يجرى فى غانا فى أحد الأمسيات حيث يتم التركيز على حادثة واحدة وهى عودة دافيد زوج سوزان ألكسندر، ومع ذلك، يمتد الزمن والفضاء من عام ١٨٠٣ إلى عام ١٩٦١، ومن غانا إلى فيينا، والشخصيات الرئيسية بالمسرحية هى سوزان (الكاتبة)، وبيتهوفن (المذيع بالإذاعة الذى نسمع صوته فقط)، ودافيد زوج سوزانا (الذى يسمع صوته لفترة قصيرة فى نهاية المسرحية)، ومن الممكن تفسير العمل فى ضوء طقوس الإيجونجين التى تشمل عبادة الموتى، وعندئذ، يتبين أن **بيتهوفن** تحتوى على ثلاث روابط حيث تطلب كيندى أولا أن يتم عزف موسيقى اوبرا فيديليو طيلة عرض العمل وتستخدم هذه الموسيقى للدلالة على وجود الاله (الأفريقى أم الغربى؟) والذى يتم استدعاؤه على صوت الطبول أثناء احتفالات الإيجونجين، أما الرابط الثانى، فإنه يتعلق بالكلمات التى يتفوه بها المذيع بشأن سوزانا.

من المعروف ان ألكسندر يمازح زوجته ويعبر عن حبهما العميق للفنانين باوروبا مثل سيبيلوس وشوبان وبيتهوفن، وباستطاعة أى إنسان بأكرا سماع هؤلاء المؤلفين وكل ما عليه أن يفعله هو مجرد الذهاب نحو تلك النافذة(٢٤٩- ٢٥٠).

وتلقى صورة الموسيقى الضوء على هذا المنظور الذى يجمع بين أفريقيا وبين أوروبا والذى يشير إلى إمكانية التمازج مع الأجداد وهو ما يوفر بعض السلوى لسوزانا وهى تقبع وحيدة بعيدة عن زوجها، وأخيرا، فإن حفل الإيجونجين يقوم باستخدام الأقنعة التنكرية وهو ما يفسر التشابه الكبير بين دافيد وبين بيتهوفن كما يظهر ذلك فى التعليمات المسرحية التى تقوم كيندى بكتابتها "صوت دافيد يشبه صوت بيتهوفن" صـ ٢٥٨.

وعند قراءة المسرحية فى ضوء هذه التفسيرات المستمدة من طقوس الإيجونجين، فإن الأحداث فى **بيتهوفن** تسير كما يلى: تجلس سوزانا وهى تشعر بالقلق من جراء اختفاء زوجها الذى تلقى من قبل تهديدات بالقتل، وتقوم سوزانا بعزف فيديليو وتستدعى روح لودفيج فإن بيتهوفن الذى يأخذ فى تهدئتها وتعليمها أنه "لا ينبغى الشعور بالقلق، فقد رأيت الموت بعينى عدة مرات، وسوف أموت الشتاء القادم فى فيينا حين يحضر الأصدقاء من مدينة جرانز (ويقوم بيتهوفن باحتضانها)، صـ ٢٥٥ ويتسبب هذا الإيمان المشترك الذى يجمع أيضا بين كل من سوزانا ودافيد فى الجمع بينهما مرة أخرى عند عودة دافيد فى أمان:

سوزانا:

دافيد، لقد أرسلت بيتهوفن حتى تعود، أليس كذلك؟

صوت دافيد:

(يشبه صوت بيتهوفن) عرفت أنه سيقوم بمواساتك فى غيابى صـ ٢٥٨ وفى مجال آخر، تقوم روتيمى كذلك بوصف أحد الأشكال الأخرى من أشكال تلك العبادة التراثية التى تقوم قبائل الكلابارى واليوروبا باللجوء إليه:

يحين وقت الليل، وتسود حالة من حالات العزوف داخل المجتمع ويرتدى أحد أعضاء الجمعية السرية القناع حتى يلعب دور الموتى الذين يتم التغنى بفضائلهم وتصطحب الطبول والانشاد المشهد باكمله، ويظهر أحد الرجال من بيت الجمعية السرية ويقترب من منزل الموتى، وهنا تخف حدة الطبول وأصوات الإنشاد، أو تختفى تماما، ثم يقوم الكاهن بترداد اسم المتوفى بصوت عال، ويطلب منه العودة للحياة حتى يقوم بزيارة الأطفال الذين خلفهم من ورائه، ويتردد صوت الكاهن وسط الطبول ووسط أصوات الكورس وأخيرا يبدأ الرجل المتنكر وراء القناع فى الحديث ويشبه صوته صوت المتوفى، ويعقد الخوف الألسنة حين يقوم الرجل بمخاطبة الأطفال وإعطائهم بعض النصح والتوجيه، أو بعض التقريع، ومن الممكن أن يبدى الأطفال بعض الاستجابات وقد يتلو ذلك كله طقس آخر مثل

قبول أو رفض الأطفال للهدايا الموضوعة على عتبه الدار، وبعد ذلك، ينسحب الرجل وأتباعه تجاه أرض الموتى(٨).

وفى هذه القراءة، تسهم عملية استدعاء روح بيتهوفن فى إضفاء الشعور بالارتياح على المجتمع بأكمله بعد أن بات يشعر بالقلق من جراء اختفاء دافيد، وتشبه سوزانا الكاهن بالجمعية السرية، وبالتأكيد، فإن العناصر الأفريقية تسهم فى فك رموز بعض التعقيدات بالعمل مثلما تقوم التفسيرات الشرقية بتوضيح البعض من الأهداف التى يسعى سترنبرج لتحقيقها، ومن هنا، يمكن فهم هذه الصور الآسرة التى تستخدمها كيندى، والتى تلقى الضوء على عدد من الأصول والتلافيف القديمة للغاية.

الصورة الثانية : صورة اللامعقول

جورج:

حسنا ياحبيبتى ... الحب هو ما نريد (يتوقف)، ولا داع لأن نبدأ من جديد.

مارثا:

نبدأ من جديد، ماذا تعنى؟ وعما تتكلم؟

جورج:

لا داع أن نبدأ من جديد

مارتا:

أنت تقوم بتقليد أحد طلبتك، ما الذى تفعله؟ وماذا تعنى؟

جورج:

لا نبدأ من جديد بالحديث عن الطفل، هذا كل شئ.

إدوارد ألبى:

(إدوارد ألبى : من يخاف من فرجينيا وولف؟)

الرجل:

يبدأ كل شئ بالكارثة التى تحل بشعرى، أصحو وأجد هذا الشعر يتساقط بالتدريج، ليس كله بالطبع، بل جزء كبير منه خاصة من مقدمة الرأس وعلى الوسادة البيضاء.

(أدريان كيندى: منزل الزنجى المضحك)

روز مارى:

لن أستطيع التكفير عن هذا الذنب، ومن الممكن أن تضع رصاصة فى رأسى حتى تنتهى هذه المعركة المقدسة.

أدريان كيندى: قداس رات

فى الوقت الحاضر، ابتدأ النقاد فى رؤية بعض العناصر المستمدة من مسرح اللامعقول فى المسرحيات التى تقوم كيندى بكتابتها [٩]، ويتضح وجه المقارنة فى الاستخدام الصارخ لبعض الأمور من جانب كيندى وفى كيفية استخدام هذه الأمور حتى يتحقق التأثير بالمسرح فكما يذهب يوجين يونسكو فإن:

> جوهر المسرحية هو تعظيم هذه المؤثرات إلى أقصى حد ممكن، وبذلك تبتعد الدراما عن المنطقة الوسطى، ولا تصبح مجرد صورة من صور المسرح أو الأدب بل تعود بالأحرى إلى حدودها الطبيعية، ومن غير المتصور أن تختفى الوسائل التى يقوم المسرح باستخدامها، بل ينبغى أن تظل هذه الوسائل أكثر وضوحا واكثر بروزا وان تعرض بطريقة صارخة تتحدى خطوط التهكم أو المعارضة، فأهلا بالتهكم ولكن بشرط استخدام الوسائل العبثية وبعض المؤثرات الكوميدية الصادمة، وهذه إذن ليست بالكوميديا الدرامية بل هى عودة لما يمكن تحمله ولمصادر المأساة الحقة، وهى مسرح من مسارح العنف: العنف الكوميدى والعنف الدرامى [١٠].

ويوجد مسرح العنف بوضوح فى أعمال أدريان كيندى، وفى هذا الضوء، أتذكر العرض الذى جرى فى منطقة البحيرات العظمى والذى يحمل عنوان **حوادث القتل فى أوهايو** والذى تبدو صورة سوزان به وهى تمشى ببطء على المسرح حتى تقوم بشرح مظاهر العنف الماثلة على المسرح، فالعنف واضح فى

الصورة وفى النص، وهو أحد المكونات فى مسرح كيندى، وتقوم كيندى بتوثيق النضال الشخصى الذى تقوم به بكل عنف وفعالية عندما تستخدم كلمة الزنجى فى "المنزل المضحك"، ومن قبل، قامت كيندى باستخدام نفس الكلمة لتوضيح وتعريف ما تشعر به سارة من كراهية تجاه نفسها، وبعد ذلك، قامت بنزع كلمة "زنجى" من سيناريو العمل، وهو ما يوجه إليها ألبى اللوم بسببه: " هل تعرفين ما حقيقة كاتب المسرح؟ كاتب المسرح ما هو إلا شخص يكشف عما يدور بداخله على خشبة المسرح وهو ما تفعلينه فى هذه المسرحية" (١١) وفى الحقيقة، فإن اللغة عند كيندى تسير على نهج بعض التقاليد بمسرح اللامعقول، هذا المسرح الذى يضم كلا من ألبى وكوبيت وبركة.

ويمثل الخوف من "الغياب فى الحضور" أحد مكونات العنف فى مسرح اللامعقول، ويصف جون كيلنجر فى كتابه **انهيار العالم** البعض من هذه السمات فى حركة اللامعقول:

> يستمد معظم مسرح اللا معقول قوته من اكتشاف الخواء الميتافيزيقى، ومن وجود هذا الفراغ الذى اعتقد الآخرون لقرون أنه نوع من الحضور... ويكتشف الناس غياب الله وسط آلية الأحياء، وعندما يلحظ الآخرون هذا الغياب تأخذ الأشياء فى التكسر، ولا يتماسك أى شئ، وينهار العالم وتنشأ الفوضى والجنون(١٢).

وفى **هداس رات** تصف كيندى العالم بنفس الكلمات، فهذا عالم

غائب كما ترى روز مارى من ثنايا الكلمات التى يستخدمها أخوها رات:

أين تذهبين يا روز مارى؟ وترد بأنها تذهب لتعلم الدين ولم ذلك إذن؟ وترد من جديد بأنها كاثوليكية، ثم تضيف بعد قليل بان الملونين ليسوا من عداد الكاثوليك (صـ ٥٨).

وفى سياق اللامعقول، لا يستطيع رات مع شقيقته الاستفادة من الدين، وهذا الحضور والغياب ينخر فى أساس الوجود على ظهر هذا العالم، وتتردد نفس الرغبة فى الحضور فى **ردود اليوم** حين تقول كلارا إنها تريد "ما يريده كل شخص... الحب أو شئ من هذا القبيل" (صـ٣٦)، وفى **النجم السينمائى**، تضيف كلارا إنها تعود "إلى الله وإلى اليوم" (صـ١٠١).

وبالإضافة إلى العنف وإلى الحنين للحضور، يقوم كتاب اللامعقول بوضع المسرحيات وسط عالم ذاتى رمزى، ومرة أخرى، تتمثل الصلة بين كيندى وبين اللامعقول فى قيامها بتوكيد عنصر الحقيقة تلك الحقيقة التى لا تخضع للتجريب والتى تتمثل فى التاريخ وفى الأسطورة وفى مغزى "الرحلة". وتوثق كيندى هذا الأمر حين تقول إنها:

بعد قراءة ومشاهدة حفل الزفاف الدموى فقد تغيرت الأفكار التى ظللت أحملها حول ماهية العمل المسرحى، بحيث أخذت شخصيات

كل من إبسن وتشيكوف وأونيل وحتى ويليامز فى الابتعاد، ولن أحاول من جديد وضع العمل المسرحى فى إطار غرفة المعيشة ولن أشعر بالخوف من جعل الشخصيات تتحدث بطريقة غير واقعية، بل، بالأحرى، سوف أتخلى عن السياق الواقعى وذلك من أجل الوصول إلى سياق أوسع فى عالم الخيال، وهذه لحظة من لحظات التحول بالتأكيد (ص ١٠٨).

ومع أن لوركا لا ينتمى إلى مسرح اللامعقول، إلا أن الأفكار التى يعتنقها هذا الشاعر والكاتب المسرحى الثورى تبقى أحد المكونات الأساسية فى البناء الدرامى عند كيندى، فكل منهما يتحدث عن القضايا السياسية من داخل العالم الشعرى الذاتى "والداخلى"، وكل منهما يحمل جذوة اهتمام مسرح اللامعقول بموضوع النضال الشخصى ضد حقائق الواقع الغالبة والحتمية، وعالم الأحلام داخل مسرح كيندى يفضى فى كثير من الأحايين إلى إماطة اللثام عن أحد الخرافات أو العديد من تلك الخرافات، والتى يتعلق معظمها بالعرق أو الجنس أو التداخل الثقافى، ويدفع الاهتمام التى تبديه كيندى بالخرافة إلى قيامها بالتخلى عن فكرة محاكاة الواقع على المسرح، وبدلا من ذلك، تقوم كيندى باستخدام خشبة المسرح كمنصة لأثاره الأفكار، ويتضح عدم اليقين فى تفسير كل شىء،ولا تبق سوى الصورة التى تستمر فى المقاومة من أمامنا.

وتشعر كيندى أيضا بالقلق إزاء فكرة "الغياب فى الحضور" أو الحضور الغائب، فالشخصيات عندها تمثل أزمة الروح، وفى كثير من الأحايين، تتناثر الشخصية فى يأس، وتشعر بالحنين إلى بعض من الحضور، والعالم الذى تقوم كنيدى بتصويره فى **قداس رات** ما هو إلا صورة أخرى من صور اللامعقول تمثل الخوف الفلسفى والنفسى والشخصى والثقافى ويندرج ذلك على الماضى والحاضر والمستقبل :

> أرى طفلنا الرضيع يموت، النازى، الفتيات تصرخ، سباب الأولاد، الأرجوحة خالية، الشمس مظلمة، الديدان فى كل مكان (يقف) الكل يصرخ ويقول إن اللعنة قد حلت بالجميع، وأرى القطط الرمادية تقف وتموت، وروز مارى أعلى كل ذلك، عالية المستوى (يركع من جديد)، أرى الطفل الرضيع يموت، النازى، الكل يصرخ مرة أخرى (يقف من جديد) اللعنة تحل بالجميع، والجميع أموات داخل مبنى الكابيتول، وروز مارى تظل فوق كل ذلك، عالية مستوى.

[ما الذى يستطيع مصمم المشاهد أن يفعله بذلك؟] (ص ٥٦).

ومن داخل هذا العنف بالكون، تأخذ الشخوص فى **المنزل المضحك** فى مطاردة ساره، وتمثل هذه "الذوات" بعض النماذج الأصلية فى الوعى الجمعى مثل الملكة فيكتوريا أو دوقة هابسبورج أو باتريس لومومبا أو يسوع المسيح، وتحتاج ساره لبعض الوقت حتى تقوم بترتيب هذه الشخوص التى تظهر على شكل صور وخرافات، وحتى تستطيع أن تتوصل إلى تحديد للهوية :

عندما أصبح مثل دوقة هابسبورج أستطيع أن أجلس فى مواجهة الملكة فيكتوريا وأن أتبادل معها الحديث، وفى مرة ثانية، أقوم بارتداء زى الطالب والملابس السوداء والشراب الأسود، وتريد فكتوريا دائما التحدث عن بياض البشرة وعن العالم الملكى الذى يتشح بالبياض كل شئ فيه وكل إنسان به، ويخلو هذا العالم من السود تماما فالسواد ينم عن الشر، كما كان ذلك منذ البداية، وحتى من قبل أن يبدأ شعر أمى فى السقوط ، وحتى من قبل أن تغتصب على يد ذلك المتوحش الأسود، السواد هو الشر بعينه.

ومن وجهة نظرى، لا يضيرنى بالمرة أن أصبح زنجية أكثر شحوبا مما أنا عليه الآن، زنجية مثل تلك الصور على غلاف مجلات السود، زنجية متعلمة بلا روح وبلا دين ولا أرغب فى أن تتولد لدى أى من القيم الروحية خاصة تلك القيم التى تتصل بالوجود على ظهر الحياة، أرغب ألا أكون فى الواقع، ولا أبحث عن شئ سوى عن التخفى (**المنزل المضحك**، ص ٥ - ٦)، وتبدأ سارة فى تأمل هذه الذوات فى ضوء هذه الشخوص التاريخية، وتشعر بالارتياح، ولكن الفعل المسرحى يقع عندما تتصارع الخرافات أو الأساطير مع بعضها البعض، ووسط هذا العالم الوجودى تتكاثر صور التفرقة العنصرية والجنسية والطبقية والثقافية بطريقة تدفع إلى الجنون، وتتمكن سارة إلى حد ما من رؤية بعض اللمحات حول الحقيقة أو اللاحقيقة، وبالتالى تصل إلى معرفة كنه هذا الحضور الغائب.

وعند كثير من الشعوب الأفريقية يمتلك الواحد منا الجانب الذكورى والجانب الأنثوى معا، وبالتالى، فإن أحد "الذوات" التى تمتلكها سارة هى شخصية باتريس لومومبا (هذا البطل الأفريقى المغتال)، وعندما يأخذ لومومبا فى الحديث، يتضح التفسخ فى التواريخ الشخصية بالنسبة لسارة بل وبالنسبة للعالم كله :

> لا توجد قضية إذن ولا توجد عبارات وأستطيع اقتباس عبارة أو كلمة النضال لافتعال أحد القضايا، وأستطيع أن أستعير ذلك من المعاصرين أو أن أعيد تجديد الأمر من خلال السيد، ثم أبحث عن قصص وعبارات أخرى، وأخدع نفسي، بحيث يتراءى لى أن هذه العبارات تنبع من داخلى، وأرفض الحقيقة التى تقول بأن العبارات يلزم أن تنشأ من باطن العالم المنتظم، وأحاول اللحاق ببعض العناصر الأفقية من أجل إيجاد قوة واحدة أساسية تقف خلف ما يدور، وأستطيع البحث عن السبب والنتيجة، ولكن ذلك كله أكذوبة، فالعبارات هى الشخوص والشخوص هى أنا بنفسى [١٣].

وتشعر سارة بعدم القدرة على التواجد وسط هذه الحقائق والصور المتصارعة ولا تستطيع أن تفهم كل المعانى داخل السياق الأفرو أمريكى، فهى شخصية على حافة الجنون ولا تعيش فى الواقع وتستطيع القوى الخارجية التى تقوم بتشكيل الشخصية أن تدمر الروح الداخلية، وبسبب التصارع بين هذه القوى ينشأ الصراع فى نفس سارة بين هذه الصور وبين الذوات الأخرى بل وبين نفسها، وتقوم كيندى بتناول وبتطوير هذا الموضوع مرة أخرى فى العمل الجديد الذى

يحمل عنوان **ردود اليوم**، ثم، بعد ذلك، فى **النجم السينمائى** الذى **يلعب الدور الأسود والأبيض**.

وبصورة عامة، يمكن أن توضع كيندى وسط تيار اللامعقول فى أمريكا وذلك بعد انهيار المثالية الموجودة بمذهب التسامى ، ورغم أن ذلك قد لا ينجح تماما، إلا أن النقاش يلقى بعض الضوء على عدد من المظاهر فى مسرح كيندى، وبالنسبة لى، فإن عنصر اللامعقول يقلل من حجم النضال الذى تقوم به الشخصيات بعض الشىء، كما أنه يضع كلا منهم تحت المنظور التقليدى من ناحية أخرى، لكن، هذه الشخصيات فى الواقع ترتفع فوق مستوى النضال الفردى، ويعود ذلك فى جزء منه إلى وجود العنصر الأفرو أميركى فى كل منها، ويعود أيضا إلى "المنظور المادى" الذى ترسم به كيندى هذه الشخصيات.

الصورة الثالثة : الشتات

تعتبر مقالة شينوسول بعنوان "أودرى لورد والشتات متعددة الوجوه" أحد أكثر المقالات أهمية فى محيط الكتابة الأفرو أمريكية، فالمقالة تضع هذا الكتاب وسط الإطار الأفريقى الذى يقر بتأثير فكرة الشتات على الجماليات بالأعمال، وتقوم شينوسول فى هذا المقال بالتركيز على فكرة الاقتلاع من الجذور (نتيجة لتجارة العبيد)، وعلى التخلف الاقتصادى، وعلى الاستعمار مع الإشارة لتأثير ذلك كله على الثقافة الأفرو أمريكية، وبالرغم من هذه العوامل، إلا أن مفهوم الشتات متعدد الوجوه يظهر عبر الزمن بطريقة إعجازية تستعصى على الفهم:

فهو القدرة على البقاء والأمل وعلى توكيد الذات عبر القارات والأجيال، كما أنه يوضح القوة والجمال اللذين يجمعان بين الأصدقاء والمحبين، وبين الأسلاف والأمهات والأبناء، ويسمح هذا المفهوم أيضا بالعيش وسط التغيرات الثقافية الراديكالية، فهذا الشتات متعدد الوجوه بمثابة الرابطة التى تجمع بين النساء السود فى جميع أنحاء العالم، وبمقدوره أن يساعد كل منا على خوض تجربة التعددية الثقافية مع الحفاظ على معنى خاص يتعلق بفكرة البيت باعتبار هذه الفكرة أساس القوة وأساس تعريف الذات [١٤].

وتستمد شينوسول هذا المفهوم عن الشتات متعدد الوجوه من كتابات السيرة الذاتية لأودرى لورد، وبعد ذلك، تقوم بربط هذا المفهوم مع كتابات أخرى لبول مارشال وتونى موريسون وأليس واكر وغيرهم من الكتاب، ومن الممكن أن يمتد المفهوم حتى يشمل كنيدى كذلك، وكما هو معروف، فإن الرحلة التى قامت بها إلى أفريقيا ظلت رحلة محورية لعدة أسباب لعل من بينها محاولة إيجاد الصلة بين كتابات كنيدى وبين الممارسات المسرحية هناك، وقد شعرت كنيدى من داخلها بعودة الحياة، وأخذت فى إعادة تقييم ما تطلق عليه "الحضور" ومن نتائج هذه الرحلة أيضا مفهوم الشتات متعدد الوجوه بالمعنى العام ففى أفريقيا شعرت كنيدى بالفعل بالفرحة الشديدة وهى تغمرها من جراء الصلة التى جمعتها مع شينوا أتشيبى، وأموس توتولا، وول سوينكا، وإنوا ساذرلاند، ولورانس داريل (وبخاصة فيما يتعلق بالأشعار وقصيدة المسيح فى البرازيل)، وقد قمت بشراء

هذه الكتب من المكتبات ومن جامعة ليجون، وسوف تنشر أعمالى عما قريب فى مجلة "أرفيوس الأسود" ومازالت على صلة بهؤلاء الكتاب وأريد حقيقة قراءة أعمالهم.

وفى غانا تشعر كنيدى مرة أخرى بالرابطة التى تجمع بينها وبين الكتاب السود الآخرين فى الشتات، ومن داخل هذا السياق الثقافى الذى يتناول مفهومى الشتات وإقتلاع الجذور يمكن تفسير كثير من الصور والشخصيات عند كيندى. وترى شينوسول أن

> اقتلاع السود بالقوة من الجذور ينجم عنه إحساس بالذات قد يتناقض ثقافيا فى كثير من الأحيان مع المجتمع العدائى المسيطر فخبرة الشتات الأسود تتطلب قبول التفسخ، ومحاولة التكيف، وذلك من أجل البقاء [١٥].

وفى ضوء ما تذهب إليه شينوسول، يمكن إضافة أن الشخصيات عند كيندى يداخلها الكثير من التوجس الداخلى والثقافى - خارج وداخل النصوص - ويتضح هذا التوجس بالتحديد فى نهاية مسرحية المنزل المضحك عندما تأخذ كل "الذوات" فى الحديث مما :

> لا يشعر بالملل من الرحلة بالمرة ... فهو الأكثر سوادا من بينهم وتبدو أمى مثل النساء البيض بشعرها غير المجعد الذي يشبه شعر

المرأة البيضاء، ومازلت صفراء اللون، لكنه أسود بل هو الأكثر سوادا، كم أود أن يموت، لكنه لا يشعر بالملل من الرحلة بالمرة، وبسببه لاقت أمى حتفها لأنها سمحت لذلك الرجل الأسود بأن يلامسها، ولماذا تعاود صورته الظهور؟ إنه يعود بصورة دائمة ويظل يعود ويعود

ولكنه ميت

ومع ذلك فإنه يواصل العودة

فهو غير ميت إذن

ولكنه ميت

إلا أنه يعود ويطرق باب الدار

(المنزل المضحك، ٢٠- ٢١)

وقد ينجح هذا الشعور بالتفسخ والتوجس فى تفسير الاستخدام الكبير لفكرة التحول فى مسرحيات كنيدى، فالكثير من الشخصيات لديها تتقمص صورة من الصور باعتبار ذلك أحد مظاهر التفسخ والاغتراب، وتعيش كل شخصية من هذه الشخصيات فى حالة من حالات التوجس إبان عملية البحث عن البقاء، وفى هذا الصدد، تتحول كلارا من صورة المرأة إلى صورة الحيوان، وتأخذ سارة فى

تأمل "الذوات" التى تمتلكها، ويظهر حضور سوزانا الطاغى فى الوقت المناسب لذلك.

وأخيرا، ينبغى القول إن هذا المقال يحاول تناول السياق التاريخى والشعرى لفكرة الشتات، وذلك من خلال منظور أفرو أميركى، تبدو فيه شخصية المسافر عند كيندى كما لو كانت شخصية وجودية تتوقف عن الحضور وسط هذا الظرف التاريخى وبدلا من ذلك تسعى هذه الشخصية إلى الاتجاه نحو الوطن الأم، وكما تقول إفوا ساذرلاند :

> لا يلزم أن تتوفر الرسالة على الدوام عند القيام بالتعبير فالإنسان يستمر فى التفكير من قلب المشكلة التى تواجهه، وهذه المشكلة هى التى تؤلف موضوع المسرحية ومن الضرورى التعبير عن ذلك [١٦].

ومهما كانت الكلمات النهائية، فإننى مازلت أشعر بالارتياح عند القول بأن شخصيات كيندى ما هى إلا نتاج حقيقى للتعددية الثقافية وهى شخصيات تستمر فى المقاومة، وتتضافر مع كيندى ومع بقية الصور كى يكون الجميع وحدة متعددة الوجوه فى نهاية الأمر.

الهوامش

أود أولا إزجاء الشكر إلى لوى مور أوفر بيك، والماجين بيلنجلى وشينوسول وروز مارى كيرب على جميل المساعدة من أجل تطوير الأفكار بهذا المقال.

(١) أدريان كنيدى **الأشخاص المؤثرين فى المسرحيات الخاصة بى**، نيويورك : كنويف، ١٩٨٧، ١٢٢.

(٢) هنرى دافيد ثورو "أنشودة القمر فى أغسطس" فى **منهب التسامى بأميركا**، تحرير بيرى ملير، نيويورك : دابلداى، ١٩٥٧، ٨.

(٣) ثورو، ٧٠.

(٤) جميع المقتطفات من مسرحية **منزل الزنجى المضحك** ومسرحية **ردود اليوم** ومسرحية قداس رات ومسرحية **النجم السينمائى** تعود إلى كتاب **أدريان كنيدى فى فصل واحد**، مينيا بوليس : مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٨٨.

(٥) "أدريان كنيدى تتحدث مع بيتهوفن" فى **أتينيوس**، تحرير دانيل هالبيرن، نيويورك : مطبعة إيكو، ١٩٩١، ٢٤٨ – ٥٨.

(٦) نيلى ماكى. "السيرة الذاتية لروزا نيل هيرسون وجويندولين بروكس : صورة بديلة للذات عند المرأة السوداء" فى **نساء متوحشات فى مهب الريح : الثقافة الأفرو أمريكية والبحث الثقافى المعاصر**، تحرير جوان براكستون وأندريه نيقولا ماكلين، نيو جيرس، مطبعة جامعة روتجرز، ١٩٩٠، ٢٨٠.

(٧) **تمت** الاستعانة بثلاثة مصادر لكتابة الجزء المتعلق بالصلة بين كنيدى وبين الدراما الأفريقية، وكثيرا ما يحدث بعض التناقض فى المعلومات، فعلى سبيل المثال، تعتبر روتيمى وأوسو طقوس الإيجونجين من بين طقوس التراث العلمانية، لكن سونيكا يشير مع ذلك إلى العناصر الدينية داخل الإيجونجين، وربما يشعر كل منهم بجانب معين من الجوانب المختلفة فى هذا النوع من الطقوس :

- مارتن أوسو - **دراما الآلهة : دراسة لسبع مسرحيات أفريقية**، روكسبرى، ماسا شوتس : أومانا، ١٩٨٣، ١ - ١٢.

- علا روتيمى. "الدراما التقليدية فى نيجيريا" **فى مقدمة فى الأدب النيجيرى** تحرير بروتس كينج، لندن : أفريكانا، ١٩٧١، ٣٦ - ٤٩.

- إفوا سازرلاند فى مقابلة مع ماكسين لوتر فى **حديث مع الكتاب الأفارقة**، تحرير كوزمو بيترس ودينس ديردن، نيويورك : دار النشر الأفريقية، ١٩٧٢، ١٨٤ -٩٥.

(٨) روتيمى. **الدراما التقليدية فى نيجيريا**، ٣٨.

(٩) دوريس أبرامسون. **الكتاب السود بالمسرح الأميركى : ١٩٢٥ - ١٩٦٩**، نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٦٩، ٢٨١.

(١٠) يوجين أونسكو. **ملحوظات وملحوظات مضادة**، ترجمة دونالد واتسون، نيويورك : جروف، ١٩٦٤، ٧٢.

(١١) أدريان كيندى. "كيف أصبحت كاتبة؟" **فى المسرح الأميركى**، رقم ٤، فبراير ١٩٨٨، ٢٧.

(١٢) جون كيلنجز. **العالم فى إنهيار : دراما اللامعقول**، نيويورك : دلتا، ١٩٧١، ٢٥.

(١٣) أدريان كيندى. "منزل الزنجى المضحك" **فى دراما السود**، تحرير ويليام براسمر ودومينيك كونولو، كولومبوس، أوهايو : ميريل، ١٩٧٠، ٢٣٨.

(١٤) شينوسول. "أودرى لورد والشتات متعدد الوجوه" فى **نساء متوحشات**، تحرير براكستون ونيكولا ماكلين، ٣٧٩.

(١٥) **المرجع السابق**.

(١٦) سازرلاند **الكتاب الأفارقة**، ١٨٧.

أندريا ج نوربيه*

مويو وسايسو: دراما النومو تتساءل " هل يعمل المويو عندك؟"

تعود مسرحية مويو وسايسو لعائشة رحمان إلى حادثة حقيقية تسببت فى صدمة كبيرة لسكان نيويورك من السود أوائل السبعينيات، وذلك حين قام أحد ضباط الشرطة بإطلاق النار على كليفورد جلوفر، الصبى الأسود الصغير الذى يبلغ من العمر عشرة أعوام بينما كان هذا الصبى يسير مع أبيه بالقرب من منزلهما فى كوينز. وفى رأى إدارة الشرطة، فإن الضابط قد أساء الفهم وساوره الاعتقاد بأن الصبى أحد اللصوص حين أخذ فى الجرى بعد أن أمره الضابط بالوقوف، وشعرت العائلة - بل والمجتمع الأسود بأسره - بالتبرم والاستياء من جراء الحادث، وبعد ثلاثة سنوات من التحقيقات المستمرة قامت دائرة الشرطة فى نيويورك بدفع التعويضات لوالدة الصبى بسبب هذا "القتل الخطأ"، لكن ذلك لم يضع حدا للمعاناة والإرهاب داخل المدينة، فبعد عدة أيام، نشرت صحيفة "أخبار أمستردام" قصة تقول إن والدة الصبى قد تعرضت لحادثة نصب على يد القس بالكنيسة، بعد أن أقنع الأم بتسليمه شيك التعويضات، وتقوم رحمان بكتابة هذه المسرحية كى تجيب على السؤال : "كيف تستطيع عائلة من العائلات أن تتعايش مع مثل هذا الأمر حقيقة؟" (ماهون : ٢٨٣).

ملحوظة

نشرت مويو وسايسو بطريقة مختلفة بعض الشىء فى "نشرة السود"، إحدى مطبوعات اتحاد المسرح الأسود، وهو أحد المسارح المنتمية إلى اتحاد المسارح بالتعليم العالى.

ومع أن هذا التساؤل هو الدافع وراء كتابة هذا العمل إلا أن رحمان لا تقتصر على سبر غور التأثيرات النفسية التى تخلفها الأحداث فى محيط العائلة، وبدلا من أن تعيد رواية القصة كما حدثت، فإن رحمان تجمع بين السريالية وبين الجماليات بالجاز فى محاولة لمسرحة القصة وإضافة النهاية البديلة التى تراها بنفسها، ومن خلال ذلك، تدلى الكاتبة ببعض الاعترافات، وتقوم "بابتداع" نسخة جديدة من القصة تنتصر فيها العائلة وبالنسبة لى، أذهب إلى أنه من الممكن النظر إلى هذه النسخة الجديدة من خلال النظريات التى يقوم بول كارتر هاريسون بكتابتها فى **دراما النومو** حيث تحاول المسرحية عن طريق القوة الدرامية الكامنة بها تنشيط العناصر الروحية لكل من يشهد الأحداث بحيث يستطيع الجميع الوصول إلى المغزى الحقيقى وراء هذه المأساة الفظيعة غير المبررة، وذلك بعد الارتقاء فوق كل قوى الإرهاب السلبية التى تلعب دورها فى القصة (هاريسون : المقدمة،ص ١٧).

ومن ناحية أخرى، ينبغى التساؤل حول أهمية نظريات هاريسون حتى يمكن فهم مسرحية رحمان، والإجابة على هذا التساؤل تكمن فى كلمتين أساسيتين بعنوان المسرحية هما "مويو وسايسو"، وكل من الكلمتين يعتمد على فهم التراث الروحى للجالية السوداء، هذا التراث الذى لا يحدث الفصل فيه بين العالم الدنيوى والعالم المقدس، فاليويو القديم له القدرة على البقاء ويوفر للسود بأميركا الإحساس بالقوة، وينير لهم الطريق وسط تقلبات الحياة حتى يستطيع

الواحد منهم الانتقال "فى شفافية ووضوح" من قمة اليأس إلى ذروة الأمل (هاريسون، المقدمة، ص ١٣).

وامتلاك هذين العنصرين - القدرة على إيجاد النظام فى الحياة من خلال الطقوس الدنيوية والدينية، والمقدرة على استعادة القوة من باطن العالم الروحانى عن طريق اللغة أو قوة النومو - هو المعنى الذى يكمن وراء استخدام كلمتى مويو وسايسو حيث يستطيع كل منا البقاء فى الحياة دون شعور بالضياع طالما امتلك المعرفة التى تتيح له المحافظة على الصلة بين إحساس المرء بالذات فى الحاضر وبين التراث الروحانى للأجداد فى الماضى، وفى هذا الصدد، فمن المفيد فى محاولة تعريف كلمة مويو إمعان التفكير فى بعض الطقوس اليومية التى ينغمس فيها كل منا حتى يشعر بالسيطرة على الحياة مهما كانت هذه الحياة تبدو غير مفهومه وغير متناسقة، فالأمور البسيطة - مثل إشعال الشمعة أو إزاحة النباتات المنزلية حتى يدخل شعاع الشمس أو استخدام التعاويذ - تعطى الإنسان الإحساس بإمكانية توجيه القوى من حوله، ولكن المويو تبقى عاجزة مع ذلك حيث تعوزها الروح التى تمنحها إياها قوة النومو.

وطبقا لجانهيز جان، فإن النومو هى الكلمة فى القول والفعل التى يستطيع المونتو (أى الكائن الحى أو روح الموتى) التحكم فيها، فالنومو هى قوة الحياة وهى أصل الخلائق وهى "القوة الدافعة التى تضفى الحياة والفاعلية على كل الأشياء... المادية والروحية والتى تبعث أكسير الحياة فى كل القوى النائمة سواء

كانت هذه القوى من القوى الجسمية أم الروحية، وبدون الكلمة - سواء كانت من الأقوال أو الأشعار أو الأغنيات - تتعذر إمكانية الخلق والتغيير بل وتتوقف الحركة (جان : ١٣٣).

وعن طريق التسلح بقوة النومو يستطيع الإنسان التأثير فى العالم الذى يعيش فيه من خلال الأغانى والصلوات والقدرة على التعبير مثلا ويستطيع الإنسان تغيير الحالات النفسية، وإيجاد الإحساس المشترك بالتجرية، ويستطيع كذلك التواصل مع الآخرين وخلق الدافعية للقيام بالفعل، ومن الممكن جدا رؤية هذه القدرة الصوفية من داخل موعظة الأحد التى يقوم القس الأسود بإلقائها فى الكنيسة، والتى تحرك الروح، أو من داخل الأغانى التى طالما استخدمت بمزارع الجنوب لتنشيط الروح، أو من داخل أغانى السود الشعبية وأهازيج الجاز التى تساعد الروح على التناغم مع العالم المضطرب، بل من الممكن رؤية هذه المقدرة الصوفية كذلك من داخل الجهود التى يقوم بها الزعماء السود لزرع الإحساس بالاعتزاز وبالقوة فى نفوس الشباب رغم أن العالم خارج هذه المعازل قد لا يعترف بذلك، فاللغة والصوت - رجع الصوت والإيقاع والتكرار والطبول - يقعان فى قلب قوة النومو، وتستخدم رحمان كلمة السايسو للدلالة على قدرة الكلمة على استدعاء الروح حتى تسهم فى التأثير على الحياة على سطح الأرض، "وعندما يقوم الإنسان باستخدام هذه القوى فى طقوس الحياة الدنيوية- أو ما

تسميه رحمان بالمويو- فانه يستطيع عندئذ التعامل مع العالم دون الحاجة إلى الرضوخ أمام القوى الغاشمة به" (هاريسون: المقدمة/ صـ ٢٠)

وتتعلق مسرحية رحمان بعائلة بنجامين المكونة من الأم أويلدا والأب أكتس والابن بالتبنى والتر، ويعتمل الصراع فى نفس كل منهم لفهم حادثة مقتل لينوس الابن الثانى الذى يقوم أحد رجال الشرطة بترديته قتيلا منذ ثلاث سنوات عندما كان يبلغ العاشرة من العمر، ومع أن التحقيقات قد انتهت، وتسلمت العائلة بالفعل شيك التعويضات، إلا انه حتى ذلك الوقت، لم تستطيع العائلة فهم مغزى ما حدث، بل ولم تستطع تجاوز الأحداث، ومثلما يحدث فى قصة جلوفر تلقى المسرحية الضوء على محاولة القسيس الاستيلاء على شيك التعويضات لصالح الكنيسة ظاهريا ولصالح القس نفسه فى الحقيقة، ولكن ذلك جوهر الدراما، حيث تحاول رحمان فى المقام الأول توضيح ما يحدث عندما يفتقد أفراد العائلة القدرة على مساندة بعضهم البعض بعد أن يفقد كل منهم السايسو، أو القدرة على استعادة روح لينوس داخل النطاق الجمعى للعائلة.

ويرى المشاهد كيف بات كل فرد من أفراد العائلة وهو يعتمد على المويو الأجوف المنفصل تماما عن عالم الروح، وفى الواقع، فإن هذه التعاويذ والطقوس هى التى تقف حائلا دون تحقيق التواصل بينهم، وبالإضافة إلى ذلك، يفتقد أفراد العائلة القدرة على التعبير عن الحزن الذى يشعرون به، وليس باستطاعة الواحد منهم حاليا الاستماع أو المشاركة فى الإحساس بالألم الذى يعتمل فى

نفس كل منهم، وعندما ينجح رجال العائلة- أى الأب والابن- فى استعادة قوة النومو وانتزاع السايسو من القس الضال تحدث الانفراجة ويسود الشعور بالتحرر من القوة الغاشمة الإرهابية التى يمثلها ذلك الشيك، وعندئذ فقط تكتسب العائلة القدرة على التوازن من جديد بحيث تعود لمواصلة الحياة وللبقاء.

وطالما يظل كل فرد من أفراد العائلة على حال سبيله بمعزل عن الآخرين فإن كلا منهم يظل غير قادر على الإحساس بالسلوى داخل المويو الذى يقوم أو التى تقوم باختياره، فللأب أكتسّ على سبيل المثال سيارة يحاول باستمرار إعادة بنائها من بين قطع المخلفات وبدلا من الحديث مع الآخرين فإنه يقوم بدفن نفسه لساعات تحت جسم "هذه السيارة" التى تقبع بصورة غير ملائمة تماما وسط الأرضية بغرفة المعيشة، وتدفع الضجة والضجيج بالزوجة خارج المنزل ومن خلال الطقوس الكنيسة ومواعظ الأحد وإشعال الشموع عند المدفأة وملابس القديسين البيضاء (هذه الملابس التى ترمز لرفضها إقامة العلاقة الجسمانية مع أكتسّ) تحاول أو يلدا استعادة الشعور براحة الذهن، ومع ذلك لا تنجح أو يلدا فى إزالة القذارة من على القفاز الخاص بها، ولا تستطيع الاحتفاظ بهذا القفاز الذى يصادره الزوج ويخفيه بعيدا عنها، ولا تستطيع أو يلدا أيضا أن توقف الرياح أو أن تمنع أبنها من إطفاء الشموع، ويداخل والتر كذلك شعور بالرفض للاسم الذى يعطيه إياه زوج أمه، ويضع اسما جديدا لنفسه هو الدم، ومن المفترض أن يمنحه هذا الاسم الجديد الهوية الجديدة هذه الهوية

التى تساعده على التغلب على فقد أخيه الجديد والتر على الشعور "بالقوة" وعلى عدم الخوف وينتابه الإحساس بأنه يستطيع الثأر من "الأعداء" (ص ٢٥) بعد أن قام كل من أبويه بالتخلى عنه بعد حادثة وفاة لينوس.

ويعتاد والتر (أو بلاد) أن يعتمد على الأسلحة النارية والبيضاء وعلى التهديدات حتى يجبر الآخرين على الإنصات إليه، ولم تستطع الرحلة إلى المكسيك مساعدته على التغلب على الإحساس بالذنب، هذا الإحساس الذى يطارده دائما، ويقوم بتحمل ضياع أخيه دون أن يساعده أحد حتى يتعامل مع الألم الذى يشعر به وحتى يفهم حقيقة ما حدث، ولسوء الحظ فإن هذه الأسلحة النارية والبيضاء، مع الكتابات القذرة على الجدران تمثل عناصر الموبو التى تقف ضده والتى تباعد بينه وبين أبويه بصورة أكبر فهو يبدو كمن "يطفو فوق سطح العالم حاملا القنبلة فى قلبه" (ص٥)، ومثل القفاز بالنسبة لأويلدا، تبقى هذه التعاويذ والطقوس بلا حيلة بالنسبة لوالتر، فجميعها "قديم مثل أشعة الشمس الخافتة، وجميعها يذوى بعد مرة واحدة أو عدد من المرات عند القيام بعملية التنظيف" (ص ٢٨)، كما أن هذه الموبو تخلو من السحر لأنها تفتقد كلمات المشاطرة التى من الممكن أن تساعد العائلة على فهم تلك المأساة.

وربما يعود السبب فى ذلك كله إلى أن أكتس لم يستطع بالمرة أن يقص ما حدث بالضبط ذلك الصباح الذى مات فيه لينوس، ويشعر أكتس أن الجميع ينحون باللائمة عليه بسبب هروبه من وجه الشرطة وتخليه عن حماية الصبى،

ويحاول أكتس أن يتناسى الماض، فهو لا يعرف لماذا قد هرب، ويداخله الشعور بالذنب لعدم حماية ابنه، بل ويقوم كذلك بمنع أى شخص من أن يذكر اسم لينوس أمامه، مما يسمح ببث الفرقة بينه وبين زوجته أويلدا هذه الأم التى تحاول الإبقاء على ذكرى لينوس بالحياة، عن طريق تنشيط الذكريات وعن طريق القدرة على الاعتراف بعواطف الحزن داخل الكنيسة، فتلك هى المكان الوحيد الذى تستطيع فيه استعادة روح لينوس فى أمان، وتلقى الأم باللوم على أكتس وتعتبره المسئول عن وفاة لينوس وتذكره بأنه"إن استطاع لينوس الهروب بنفس السرعة التى هربت بها لكان هنا كذلك" (ص٤)،

ولا تستطيع الأم أن تتحاشى استخدام هذه الكلمات الجارحة أمام أكتس، فهى لا تستطيع فهم كيف يمكن أن يلحق القتل بلينوس بينما يجلس والده الآن أمامها، وعندما تحاول أن تناقش الأمر فإن أكتس يقوم باخراسها من خلال بعض الكلمات القاسية بقوله إنه "لا ضرورة للفت الانتباه لهذه المخرجات التعسة التى هبطت من رحم الأم" (ص٤)، وليس بمقدور أكتس أن يقر بأن لينوس هو إبنهما معا، وأنه نتاج للحب الذى ظل يجمع بينهما، ولكن، وعلى الرغم من الغضب الظاهر فى كل هذه الكلمات المتبادلة، إلا أن أكتس يحتاج إلى الحب وإلى التواصل الجنسى مع زوجته وذلك حتى يعود إلى عالم الحياة وحتى يشعر بالقوة وبالقدرة على أن يغفر ما قد قام بعمله، وأويلدا أيضا تحتاج إليه كى يتحدث معها وكى يقص أمامها ما حدث ذلك الصباح الذى قتل فيه لينوس وذلك حتى تستطيع تصديقه، ومع ذلك، تصل الأمور إلى حالة من حالات التوقف والجمود،

ولا يستطع أكتس الحديث خوفا من الحكم الذى قد تقوم أويلدا بإصداره بشأن ما قام به، وليس أمام أويلدا بدورها طريق آخر يساعدها على فهم ما حدث، وتتصاعد وتيرة سوء الفهم وإلقاء اللوم بين كل من الزوجين.

وتشعر أويلدا بالعذاب فهى وحيدة وحزينة، وتحاول أن تتخيل حادثة وفاة لينوس، وترى نفس الحلم كل ليلة، وهو حلم تجد نفسها فيه وقد لحقت بلينوس بحيث ترتقى روح كل منهما فوق هذه الأجساد الأرضية على نغمات صوت أريثا وقيام الراهب بالعزف على البيانو، ولكن أكتس- فى هذا الحلم- يسرق جسد ابنه وزوجته ويجرى بعيداً، وبدلاً من أن يقوم الزوج بمساعدة زوجته حتى ترى الخطأ الذى تقع فيه، فإنه يقوم بالصراخ فى وجهها ويصفعها بالمزيد من الكلمات الجارحة "كم أنت كاذبة، أنظري إلى نفسك ووجهك ينتفخ مثل حبة الكمثرى، كم أنت كاذبة، ولو كان الكذب عقلا فأنت ذلك العقل نفسه ولو كان للكذب جبال فأنت على القمة" (ص٦).

ويصر أكتس على الدفاع عن الجانب الذى يراه فى حلم الزوجة، فهو لم يقم بالهرب بل يندفع حتى يقف بجوارها وحتى يضع جسديهما فى جسده، وفى الحلم، تشعر أويلدا كذلك بالذنب بسبب الشك الذى تبديه تجاه زوجها، وهو ما يبعدهما بصورة أكبر عن بعضهما البعض، وتؤمن أويلدا بأنها قد ماتت بعد وفاة إبنهما، وتفقد الإحساس بالأمل، ولا تجد السلوى سوى بالكنيسة فقد اعتادت "أن تحمل قلبا متحجرا" مثل قلب زوجها قبل أن يقوم راعى الكنيسة بإنقاذها: "كنت

أستمع إليه يوما من الأيام وهو يلقى بموعظته وشعرت بأنفاسي تتلاحق وأخذتنى الحشرجة، فقد كنت انظر تجاه ديلروى راعى الكنيسة، وأرى المسيح" (ص١٠).

وبعد أن تشعر أويلدا بأن اكتس غير قادر على حمايتها بعد الآن، فإنها تقوم بوضع نفسها تحت حماية الرب وحماية الكنيسة، وبطريقة من الطرق، يسهم أكتس كذلك فى دفع زوجته بعيدا عنه حتى تقع فى براثن ذلك القس الذى يحاول أن يفتك بها وسط ما تشعر به من ضعف، والسايسو الوحيد الذى تجده أويلدا بعد أن قامت بقطع علاقتها الجنسية مع زوجها هو المواعظ والأغان الكنسية فأويلدا الآن بمثابة الراهبة التى تستبدل الحب بكلمات العزاء الصادرة من الراعى بالكنيسة.

ولمرة واحدة يبدو أن كل من أكتس وأويلدا ينجحان فى الخروج من إسار هذه القيود، وذلك بعد أن ينشب الشجار المرير بينهما، وبعد أن تدعو أويلدا الله حتى يحل غضبه بزوجها هذا الرجل الذى لا يستطيع حقيقة أن يوقف الزمن أو أن يعيد الساعة للوراء حتى يستعيد الابن والعائلة، ويحس أكتس بالغضب الشديد حين تختار زوجته طريق الله بدلا منه لكى تشعر بالحماية والخلاص، ثم يقوم بتهشيم جميع النوافذ وبعد ذلك يستعيد كل من الزوجين هدوءه، ويقومان بالتركيز على الشيك الذى يصل بالبريد بدلا من مواصلة الغضب والشعور بالذنب وتذكر أويلدا أنها تكره أن تلمس هذا الشيك، فهو غريب ويحمل رائحة

نتنة، ويقوم أكتس بالتعليق بان هذا الشيك هو "الشر بعينه أو مال يتقاضونه مقابل الدم ومقابل التذرع بالصمت" (ص١٦)، وفى هذه اللحظة بالذات، يتشارك كل من الأم والأب فى كراهية هذا النظام الذى من المفترض أن يقوم بحمايتهما والذى يقوم فى الواقع بقتل إبنهما وإلحاق الدمار بحياتهما، وتشعر أويلدا ببعض من الارتياح لرغبتهما فى الحديث عن الشيك، وتتساءل كم يبلغ ثمن صبى فى العاشرة من عمره فى نظر الشرطة (ص١٥)، وتتذكر أويلدا الفرحة التى أحست بها مع زوجها لحظة ميلاد لينوس، والأمل الذى داخل كل منهما فى تلك اللحظة حول مستقبل الابن، وينجح اكتس فى النهاية فى إزاحة اللوم بعيدا عن كاهله، وفى إلقائه على قتلة ابنه بدلا من ذلك.

وفى تلك اللحظة، يسمح أكتس لنفسه بتذكر طفولة ابنه وكيف كان وجود هذا الابن يجمع بين أفراد العائلة، بل، ويحاول كذلك أن يخبر زوجته بما حدث، لكن أويلدا تظل أيضا حبيسة الحزن على إبنهما الثانى الباقى - والتر- والذى اعتاد أن يحيا حياة سعيدة حانية قبل أن يتحول الآن إلى العنف ولا تصيخ أويلدا السمع لمحاولة زوجها القيام بإعطاء التفسير الذى ظلت تتوق إليه منذ البداية.

ونظرا لأن الصمت الذى يلوذ به اكتس سبب أساسي من أسباب التآكل فى العائلة، فإنه يلزم التفكير فى معنى الاسم الذى يحمله والذى من الممكن أن يوحى ببعض من الارتباط بالعهد الجديد الذى يتحدث عن أسفار الحواريين من اجل حمل ونشر الرسالة، فمثل هذه "الأعمال" إذن تعطى الفرصة لنقل تعاليم المسيح،

ومن خلال تدخل الروح المقدس، يمتلك الحواريون موهبة الحديث، والقدرة على التواصل مع كل الغرباء، وهم بالفعل من حملة الروح الثورية التى تحدو بكل منهم إلى الوقوف فى وجه قوى الشر والإرهاب، ويتضح بالفعل التوازى بين هذه الفكرة وبين فكرة القوة فى النومو، فربما يستطيع "أكتس" بنجامين مثل الحواريين من قبل استخدام قوة الكلمة لتحفيز الآخرين، ونرى الدلائل على ذلك خلال المسرحية فهناك على سبيل المثال الوصف المعسول الذى يعطيه حول قيامه بالتجوال فى كوينز داخل سيارة الأحلام التى يقوم ببنائها، وكيف يشعر عندئذ برائحة الشواء، وكيف يرى النساء بعينيه فى ثيابهن الزاهية، والجميع يتجهون نحو الشاطئ وهم يحتسون الشراب للجلوس عراة تحت أشعة الشمس، وفى مثال آخر، يقوم أكتس بإعطاء تفسير بليغ يدور حول الجرح الذى يحس به حين يقوم والتر بتغيير اسمه، ويرفض الصلة التى تجمع بينه وبين أبيه" كنا سويا كالعروة الوثقى وأقرب ما نكون بالنسبة لأب وابنه"(ص٢٤) وفى مثال ثالث يقوم أكتس بإسداء النصح لابنه حتى يبقى حيا فى هذا العالم الذى يحتاج"لشئ ما يتكئ عليه الإنسان: الصلوات أو الأغان أو الأقوال أو حتى مجرد حدوة لحصان" وذلك من أجل "النظر إلى الحياة، ومن أجل فعل الأشياء ومن اجل فهم العالم وإجتياز المواقف العصيبة" (ص٣٣)، ومثل الحواريين، يحاول أكتس نشر الكلمة التى تتعلق بوفاة لينوس، ويتم أيضا تكذيبه والتهكم عليه على يد الناس من حوله وعلى يد زوجته وابنه، وبعكس الحواريين مع ذلك، يفقد أكتس الأيمان ويفقد الروح القدس التى قامت بمنحه القدرة من قبل على استماله الآخرين "كنت يوما فى نفس هذا

الموقف وكنت أعرف تلك اللعبة..... دعنا ننسى الشيطان ودعنا ننسى الصليب فهذا رمز من رموز القوة أكثر أهمية (يمسك بورقة مالية فى يده) (ص١٠) وبعد وفاة لينوس يفقد أكتس الإيمان بالله وبالأمور الروحية، وبالتالى، يفقد القوة التى كان يمتلكها من قبل.

ولا يستطيع أكتس كذلك أن يعترف بما حدث، ويرفض الاستماع إلى أويلدا وإلى بلاد، وبالتالى، يشعر كل منهما بالنفور منه، وفى الوقت نفسه، يحرم أكتس نفسه من الإحساس بإمكانية تجاوز الأمور بالرفض الذى يبديه تجاه مشاركة الآخرين له فى الحديث عن لينوس رغم أن ذلك كان من الممكن أن يعطيه القدرة على استعادة روح ذلك الابن بحيث تستطيع تلك الروح أن تقص ما حدث حتى يستطيع أكتس أن يقنع الآخرين بتصديقه، وهو رجل من الأخيار فى قرارة الأمر وهو رجل يحتاج إلى الآخرين كى يبقى حيا، لكنه يقوم باستثمار جميع قواه فى مويو مزيف- وهو السيارة الخاصة به- وربما يساعده ذلك على البقاء حيا، وعلى الإحساس بالنظافة وبالقوة وبالحرية لكن الأمر من ناحية أخرى يزيحه بعيدا عمن هم فى حاجة ماسة إليه، وليس من قبيل المصادفة أن يجد أكتس صباح الأحد- فى الذكرى الثالثة لوفاة ابنه- ماكينة نادرة وسط المخلفات بالقرب من الموقع الذى قتل فيه إبنه بعد أن ظل يبحث عن هذا المصدر من مصادر الطاقة منذ يوم الجناز ولابد أن فى ذلك "إشارة خاصة.... فلم يجد هذه الماكينة هذا الصباح بالذات؟"(ص٣) فعن طريق هذه الماكينة، يستطيع كما يعتقد أن ينتهى من صنع السيارة وإعادتها للحياة حتى "تولد من جديد"، ومع انه ليس

بمقدور أكتس أن يتوصل إلى هذه الارتباطات بنفسه إلا أن السيارة تصبح البديل الذى يتخيله عوضا عن الابن، بل ربما تكون روح لينوس هى التى مدت له يد المساعدة، حتى يجد "قلب السيارة" كما يقول (ص٣٣)، ومع ذلك، ستظل السيارة بلا حراك حتى يسمح أكتس للعائلة بان تبرأ من الجروح التى أصابتها وذلك عن طريق توضيح أنه لم يتخل بالمرة عن لينوس أمام هؤلاء "الكلاب المتوحشين"(ص٣٧).

وتتناول رحمان المشكلة التى تقع فيها العائلة فى الفصل الأول من المسرحية من داخل بناء تتردد فيه أصداء الموسيقى، ومثلما يحدث بالجاز، تحاول كل شخصية من الشخصيات التنفيس عن الألم الذى تشعر به من خلال مونولوج يشبه العزف المنفرد، ولكل مونولوج "الإشارات واللغة" الخاصة به والتى تتداخل مع الوقع المعروف لموسيقى الجاز (ملحوظة لرحمان)، وكثيرا ما تأخذ المناقشات الشكل الثنائى أو الثلاثى، ويصيخ المشاهد السمع، ويحاول أن يفهم ما يدور من نضال وتوتر فى محيط أفراد العائلة، ويتضح فى الحال أن العلاقة الزوجية بين أويلدا واكتس قد تفسخت بعد أن يرفض كل منهما الاستماع للآخر، فكل منهما يعزف على وتر منفصل خاص به كما لو كانت أحد آلات الجاز تقوم بالتشويش على الآلة الأخرى فى نشاز ودون أدنى تناسق، وتتصاعد التوترات عند ذكر اسم لينوس، ومع أن كل من أكتس وأويلدا يبدوان كما لو كانا سيبدأن فى الاستجابة لبعضهما البعض، إلا أن صوت العزف المنفرد الذى يقوم به كل منهما يستمر فى التداخل، وينقلب الأمر إلى الصراخ، ويصل إلى ذروته عند قيام أكتس بتهشيم

زجاج النوافذ، وبعد فترة وجيزة من الصمت المفاجئ يبدأ "الغناء" من جديد، ولكن، فى هذه المرة يدور الحديث حول الشيك، ويعقب ذلك فترة من الهدوء الوقتى حتى موعد حلول العاصفة الجديدة.

ويتيح أكتسى الفرصة لأويلدا حتى تقوم بحديث منفرد يدور حول لينوس وحول الافتقار للعدالة،وتناشد الزوجة زوجها لكى "يخبر أحدا عما حدث، أحد ما، أى شخص وبخاصة أنا"، ولكن لا يتم الإنصات لهذا العزف المنفرد، وتبدأ أويلدا مرة أخرى عزفا منفردا جديدا يدور حول إبنها الباقى والتر، ووسط كل ذلك، يضيع صوت أكتس وهو يقول "حاولت إنقاذه حقيقة".

وتوفر عودة والتر وسط النقاش الدائر الفرصة لإعادة رواية قصة العائلة، حيث يدلف إلى الغرفة من خلال النوافذ المحطمة وهو يحمل البندقية فى يده، ويأخذ والتر فى التحرش بعدد من الأعداء الوهميين وتهديدهم، ومن المفترض أن هؤلاء الأعداء يقومون بمهاجمة والدته وزوجها، ووسط هذه الحماسة، يرفض والتر الاعتراف بأنه فى الحقيقة يعرض حياتهما للخطر بدلا من حمايتهما، وتكاد الكلمات التى يستخدمها أن تمتص رحيق الحيوية من الأم، ثم يأخذ والده بالتبنى فى مجاراته فى الصراخ، ولا يتبق أمام أويلدا سوى ترداد عبارة واحدة"لا تهرب ولا تضرب بالنار، لا تهرب ولا تضرب بالنار" (ص١٩)، ويستعيد أكتس البعض من رباطة الجأش، ويتسلل خلف إبنه ويقوم بطرحه أرضا، ونزع السلاح من يده، وهذه هى المرة الأولى فى السنوات الثلاثة الأخيرة التى يستطيع اكتس فيها ان يظهر لزوجته أن باستطاعته حمايتها من الخطر، وتدع الزوجة أكتس

حتى يلمسها ويحاول اكتس أن يرغم أبنه على تفسير هذا المسلك الشائن.ويعود الزوج من جديد لتوكيد مكانته داخل هذه الثلاثية من الأصوات.

وتدرك أويلدا انه لا مدعاة للخوف من الخطر، وتستعيد هدوءها، وتقوم بتعنيف والتر الذى تخف حدة ثورته، ويبدأ فى الاعتذار بعد أن يقوم بتلخيص لب الموضوع برمته" علمت أنك تعمل على السيارة، وعندما أخبرتك أننى سأرحل سمعت تذمرك دون أن تنظر إلى، لكن أمي كانت لتشعل شمعة لي وتأخذ فى النظر نحوى وتواجهنى بالاتهامات دون أن تتوقف عن الكلام(ص٢١)"، وهنا، يعرف المشاهد أن والتر يدرك أن هناك شيئا تفتقده العائلة وان مشاعر الغضب والشعور بالذنب دخل العائلة تغتصب المكان الذى ينبغى أن تشغله مشاعر التواصل والغفران داخل العائلة، ويتجه والتر نحو أبويه، ويأخذ فى الاعتذار لوالدته على إخافته إياها، ثم يشرع فى تنظيف الزجاج المهشم كبادرة على حسن النية، وعندما تهم الام بالخروج إلى الكنيسة، يدور حديث ثنائى بين رجلى العائلة ويصبح هذا الحديث بمثابة الأساس الذى ستقوم عليه عملية رأب الصدع، ويسأل والتر أباه إن كان يستطيع أن يبقى أمه بعيدا عن ذلك" المقدس المتعجل" ويجيب اكتس انه قد حاول (ص٢٤)، وتبزغ مشاعر التآلف، وتتدافع الذكريات، ومثل مساعد الجراح، يبدأ والتر فى مناولة أبيه الأدوات التى يحتاجها، وينتهى الفصل بالقلق الذى تبديه أويلدا بشان القفاز الأبيض الذى ترى انه قد بدأ يفقد بريقه وتسمع صوت الرجلين وهما يبدءان الحديث عن لينوس، ويتعين عليها بالتالى أن تشترك فى تلك الثلاثية المتبقية من أفراد العائلة.

واختيار رحمان لإيقاع الجاز فى الجماليات بالعمل يقع فى قلب المويو والسايسو، ويجعل المسرحية من مسرحيات النومو التى تقوم برفض الواقعية الاجتماعية الأوروبية فى إطار السعى عن شكل جديد ويشرح هاريسون انه من الضرورى أن يحدث ذلك "فالواقعية الاجتماعية تعكس العالم كما يلحظه أى منا عبر النافذة مثلا دون أن ينتج عن ذلك إحساس بالتسامى فى الروح، وبالتطهير وبالتنوير، وبذلك تفسر الواقعية الاجتماعية الوجود دون أن تكشف عن منظومة القوى التى تؤثر فى هذا الوجود" (هاريسون: ٢٤)، ولو وقع اختيار رحمان على أن تحكى قصة عائلة جلوفر فى إطار من الواقعية، لترتب على ذلك أن تتكر على نفسها الوقع السحرى للكلمات التى تستخدمها أو قوة النومو، فى عبارة موجزة.

وبدلا من ذلك، تمتلأ المسرحية بسحر الرموز التى تسمح لرحمان ولطاقم التمثيل أثناء الأداء بالعودة إلى عدد من الطقوس، فرحمان مثل هاريسون تعتقد أن من واجب الفنان بالمسرح أن "يؤمن انه مثل رجل الدين الذى يقوم بحمل رسالة مقدسة"(ماهون: ٢٨٤)، فرجل الدين يعيد عادة رواية القصة عن طريق استخدام التعبيرات البلاغية وأصناف المجاز والتكرار والاستعارة مثلا وذلك حتى ينجح فى تحويل الكلمات إلى نوع من الصور ذات الرجع الموسيقى والتى تعلو بروح المصلين أثناء إلقاء العظة (هاريسون:٤٤)، ومع أن ما يقوله رجل الدين قد لا يكون حقيقيا بصورة كاملة، إلا انه يروى القصة كى تتولد مشاعر التعقل

والفهم المتبادل عند الجميع، وتحاول رحمان بدروها أن تفعل نفس هذا الشئ بالمسرحية وذلك عن طريق أسلوب الأداء والعبارات المستخدمة فى الحوار وتكرار هذه العبارات، وبفضل اللغة المستخدمة يشعر المشاهد كما لو كان يجلس بنفسه داخل محراب للتعبد، ولكن الأمر أيضا يتخطى مجرد الكلمات، فمن الممكن كذلك الرمز للأفكار، والكشف عن الطبيعة الحقة للشخصيات عن طريق الزى مثلا، وعن طريق السحر بالنومو، تنشأ الموبو، ويتجسد عالم الأرواح فى صورة مادية محسوسة.

ويبرز كل ذلك بوضوح فى الفصل الثانى، ففى المشهد الأول، وفى غيبة أويلدا، يأخذ الرجلان فى الاشتراك فى طقس من طقوس الغفران يسمح لهما بالتنفيس عن العواطف المكبوتة، وتبدأ عملية الإصلاح للدمار الذى يحيق بالعائلة والذى يهدد العلاقة بين الرجلين، ويقوم والتر بالتغني بأحد الأغانى التى يأمل من والده عن طريقها أن يعرف انه يتفهم الحاجة إلى الهروب من الأمر "لا أريد الموت، ولن أموت، سأشترى عربة وأقودها بسرعة كى أبتعد عن نفسى"(ص٢٩)، وكالعادة، وبكل أسف، يختفى اكتس تحت السيارة، ولا يصيخ السمع لكلمات الأغنية، ويحاول والتر أن يجتذب انتباه أكتس بكتابة بعض الكلمات القذرة على نافذة السيارة لكن أكتس يستمر فى تجاهله، ويحاول والتر من جديد من خلال استخدام أغنية شعبية تتعلق بالحب، لكن مجهوداته لا تكلل بالنجاح أيضا.

ويبدو أن أكتس يعتقد أن والتر يسعى لأن يقف فى طريقه ولأن يمنعه من الانتهاء من سيارة الأحلام، فما تزال مشاعر الألم والإحساس بالذنب تعمى بصره عن رؤية احتياجات العائلة، ويأخذ والتر فى تقشير البرتقال بسكينة حادة تصيبه ببعض الجروح، ومن الممكن جدا أن يكون ذلك عملا من أعمال تدمير الذات، أو صرخة من الصرخات التى يطلب فيها والتر المساعدة، لكن ذلك لا يستدعى انتباه اكتس الذى يفشل تماما فى معرفة "سر الحياة" هذا السر الذى حاول توا أن يجعل أبنه يفهمه.

ويلحق والتر بعض الجراح بأبيه عندما يأخذ الأخير فى تدليكه ويهدد والتر الأب بأنه سيقوم بتدمير العربة، ويرى المشاهد الإحباط الذى يتملك والتر من جراء السلبية التى يتعامل بها والده معه، ثم تخف حدة الغضب، وتبدأ مراسم الغفران، ويأخذ والتر فى وضع قشر البرتقال (رمز الأذى الذى يلحقه بنفسه) فوق شموع والدته (رمز الحاجة إلى الانضباط)، وتزيد هذه الأعمال من غضب الرجلين، ويكاد أكتس أن ينفجر، فأويلدا تقع تحت سيطرة راعى الكنيسة تماما، ووالتر تزداد ثورته تجاه أبيه الذى يرغم أويلدا على تلبية احتياجاتها العاطفية عند رجل آخر فى "ذلك المكان المسمى بالكنيسة".

وتنطفئ شموع الأم وينجح والتر فى اختراق حاجز الاستسلام عند الأب ويناشده أن "تترك العائلة ذلك المكان وأن تأخذ المال وترحل حتى تبحث عن بداية جديدة فى مكان آخر"(ص٣٨)، وقد يكون ذلك بداية الانفراجة العاطفية المطلوبة ومع أن الرجلين لم يتوصلا بعد إلى اتفاق تام، إلا أن كلا من اكتس وابنه بلاد

يتوصلان إلى نوع من الفهم المتبادل يسمح لهما بالانقضاض على هذا المال وعلى رجل الدين ديلروى وذلك بغرض انتزاع اويلدا من بين براثنه، وتدور المعركة فى المشهد الأخير من المسرحية لكسب روح أويلدا عن طريق المساندة من جانب المويو وبعد التسلح بقوة النومو، ويأخذ أكتس فى التهديد بأنه سيلحق الأذى بديلروى ويحاول والتر أن يدفع بأمه حتى تعترف أنها تعاقب أباه على استمراره فى الحياة بعد وفاة لينوس، لكن كلا من الرجلين لا يستطيع التصدى تماما للقس راعى الجالية السوداء والذى يتمتع بنوع من "الثبات الدينى" فهو خادم للجميع بمفهوم آخر يمتد إلى السراء والضراء وإلى الخير والشر (هاريسون: ٢٢٨)، كما أن لديه القدرة على استحضار العالم الروحانى عن طريق قوة الكلمة.

ولسوء حظ أويلدا، يستخدم ديلروى قوة النومو التى تتوفر لديه لتحقيق الكسب الشخصى، لكن أويلدا لا تستطع النظر إلى ما هو أبعد من اليويو بداخله- اى الياقة البيضاء التى يرتديها والأرواب التى يستخدمها والقفاز الأبيض الذى يضعه فى يديه. وبالنسبة لأويلدا، تمثل الموعظة وصوت القس الرقيق وزهور المذبح بالكنيسة الحديقة التى تستطيع فيها أن تشعر بالبراءة والطهارة، ويصل الصراع إلى ذروته فى المواجهة التى تحدث بين أكتس وديلروى فى بيت العائلة، بعد أن يحاول اكتس حماية والتر من الانشغال الدائم لأويلدا بذكرى أخيه، ويطلب الأب من ديلروى فى أدب بان يعطى بعض الخصوصية للعائلة، لكن أويلدا ترفض أن يرحل الراعى الروحى لها، وتزداد القوة لدى اكتس، ويشتبك فى عراك لفظى فى محاولة للفوز بأويلدا من جديد، ويقوم باستخدام صورة السيارة لكى يجتذب زوجته نحو الهرب معه.

والسيارة وسيلة من الوسائل التى قد تساعد العائلة على أن "تنسل بهدوء مثل الريح المرسلة حتى تبدأ حياة جديدة" (ص٤٥)، وتذكر هذه الكلمات المعسولة أويلدا بالأيام الخوالى، وبالبهجة أثناء القيادة وبجب الاستماع للموسيقى وبملمس الريح على وجنتيها، ويحاول ديلروى بدوره أن يرفع من سقف التوقعات، ويقول إن أويلدا لو بقيت مع أكتس فإنها بذلك تتخلى عن إبنهما لينوس "من اجل مسرات الدنيا الفانية" (ص ٤٥)، وتنكمش أويلدا تحت وطأة كل هذه الضغوط، وتعلن أنها سوف تهب شيك التعويضات إلى الكنيسة، ويندفع أكتس نحو رجل الدين فى غضب، ويستغل الأخير الموقف لصالحه، ويبدأ فى اتهام أكتس بالرياء وبالطمع، ويزعم أن لدى أكتس النية المبيتة لإنفاق المال من اجل أغراضه الخاصة (مع أن ذلك فى الواقع ما ينتويه ديلروى نفسه).

ويدعى ديلروى أن "اهتمامه الوحيد ينصب على لينوس والحياة الأبدية التى يحياها"، وأنه لا ينبغى أن يتناسى العالم لينوس بعد أن قامت قوى الشر بسحق هذا الفتى الجميل الذى يختطفه الموت قبل أن تداعبه أحلام الرجولة والذى يمتلأ بالبراءة وبالرقة ويستمر ديلروى فى التأسى فكم "هى حقا المفاتن بالحياة الدنيا، ولكنها لا تساوى قلامة ظفر أمام الحنان والبهاء اللذين يتمتع بهما ذلك الصبى رقيق الحاشية" (ص٤٨)، ويشعر والتر بالغضب إزاء كل هذا الرياء الصارخ، ويصمم على أن يفتح عينَى أمه، ويأخذ فى تهديد رجل الدين عن طريق استخدام قوة النومو من خلال أداة الموبو المتوفرة لديه (السكين الحادة)، ويذكر ما سوف يلحقه من آلام بديلروى، إن لم يكف عن التظاهر والادعاء، ويبدأ والتر

بالفعل فى تقشير الأقنعة التنكرية التى يخفى بها ديلروى نواياه، وخارج الملابس الكهنوتية يظهر ديلروى بدون هذه الأقنعة فى صورة المتأنق الذى يتباهى بالبدلة الحريرية وبالمشغولات الذهبية أولا وأخيرا .

ولتجسيد الطمع الكامل الذى يتصف به ديلروى، تنمو المخالب له بدلا من اليدين، وتبدأ أويلدا فى رؤيته على حقيقته، فهو رجل يتوفر لديه الاستعداد التام للاستيلاء على أموال النساء من غير ذوى الحيلة، وينتزع والتر قشرة جديدة من على القناع، وينفضح أمر ديلروى ويظهر كراقص عار يحمل السلسلة الذهبية ويرتدى الحذاء الطويل، فهو رجل قد اعتاد استخدام السايسو بحوزته لغواية الشباب من الرجال والنساء بالأبراشية، وتشعر أويلدا بالفزع، وتجبر ديلروى على خلع كامل ملابسه حتى يرى الناس طبيعته على حقيقتها، تظهر صورته على شكل عقاب ذه منقار مدبب "عيون حادة وحاسة للشم قوية للغاية" (ص ٤٩)، ويحوم ديلروى حول أويلدا كما يحوم العقاب حول الفريسة لكنها تستطيع فى النهاية أن تنتزعه من جنبات قلبها وأن تقوم بطرده خارج بيتها.

وينجح والتر إذن فى تحرير أمه من براثن القس وتستعيد أويلدا حيويتها، وتدمغ ديلروى بأنه "يشبه الحيوان الذى يعيش على القذارة والذى يتغذى على لحوم الموتى" (ص٥٠)، وتتضح هوية ديلروى بلا مراء، فهو النسخة الجديدة للساحر المزيف فى المجتمعات الأفريقية التقليدية ويلزم التخلص منه وطرده

بعيدا عن العائلة، ومن خلال الجهود المشتركة مرة أخرى يجمع كل من أكتس ووالتر بين قوة النومو وبين القوة الروحية، ويفقد ديلروى القدرة على السيطرة على مجريات حياتهم سواء فى هذا العالم أو فى عالم الأرواح (هاريسون: المقدمة، ص٢١).

ويشترك المشاهد فى عملية الإبعاد، فرغم أن الإنسان قد يفلح فى إدارك النيات الشريرة التى يخفيها ديلروى إلا أنه يظل من الصعب معرفة حجم الفساد الذى يتسبب فيه بصورة كاملة، فبدلا من استخدام السايسو لمساعدة الأبراشية على فهم ما قد حدث، يحاول ديلروى إرهاب العائلة وافتراسها، وهو بذلك يكرر نفس المظالم التى حاقت بهم، والتى تؤدى بكل منهم إلى الإحساس باليأس وبرثاء النفس، وتستخدم رحمان شخصية ديلروى لكشف طبيعة القمع الذى ينبثق من داخل المجتمع على يد كل من يتمتع بالسلطة، ومثلما يحدث فى الفنون الأفريقية، تحاول المسرحية ان تسمو بالمشاهد الأسود حتى تستطيع أن "يتحكم فى حياته وان يقوم بتحسين ظروف معيشته وذلك وفقا للطريقة التى يرغب فيها (موليت: ٣٨)، وبالتالى، فالمسرحية تشبه أحد المواعظ التى تلقى أيام الآحاد، وهى عمل "يتطلب القوة لفهم ما حدث" سواء على المستوى الفكرى أو المستوى الوجدانى (كراوش: ٤٦).

ويستمد أكتس الجرأة من خلال الإخلاص الذى يبديه ابنه له، ومن خلال إيمان زوجته به، ويستطيع الآن مواجهة ما يشعر به من شكوك بحيث يكشف

أخيرا عما حدث ذلك الصباح الذى قتل فيه لينوس وبدلا من أن يحلّ الدمار بالعائلة، تنتاب الجميع مشاعر الغفران، ويعود التضامن بين الأب والام والابن، ويأخذون معا فى تمزيق شيك التعويضات، وينتهى تماما الإحساس بالضياع، ومن الممكن حاليا استدعاء روح لينوس بطريقة أكثر إيجابية، وفى نفس اللحظة التى يتمزق فيها الشيك، تعود عربة أكتس (التى تمثل المويو الخاص به) إلى الحياة، ويدور الموتور، ويظهر ضوء الكشافات، وينطلق صوت الراديو وصوت بوق السيارة" (ص٥٢)، بعد أن ظل كل ذلك لوقت طويل يستعد للحظة الميلاد، وبعد أن ظلت الماكينة- التى تمثل القلب- تنتظر عودة الروح للصبى حتى تحل محله.

وبعد الاعتراف الذى يدلى به أكتس تكتسب السيارة إذن القوة الروحية، وتبقى جاهزة كى تساعد العائلة على الهروب مرة أخرى إلى" عالم الأحياء وعالم القلوب المحبة"(ص٥٠)، وترفض العائلة المال فهو نوع من أنواع التعويض لا يتناسب بحال مع الخسارة العاطفية، ولكن، العائلة تستعيد ما هو أكثر قيمة أى الإحساس بالفرحة فى الحياة (جان: ١١٧)، وتعطى اللحظات الأخيرة من المسرحية مثالا على الهدوء الذى يعقب العاصفة، فالمسرحية تشبه مقطوعة من مقطوعات الجاز تزداد الآلات صخبا فيها حتى تصل إلى الذروة، ثم بعد ذلك تعود النغمات الهادئة كى تسود من جديد.

ويرى المشاهد عائلة بنجامين بعد أن تصل إلى "المويو"، وبعد أن تركب السيارة، تحت شعار الكل فى واحد، وينشأ الشعور بالارتياح وبالتطهير لدى

المشاهد فقد شارك من قبل فى ألم الفراق وفى فرحة الانتصار، وعن طريق قوة النومو، يرى المشاهد أن المويو والسايسو معا كفيلان بتحقيق البقاء على الرغم من كل المشكلات، وفى ضوء ذلك يمكن فهم الكلمات الأخيرة التى يتفوه بها اكتس "ماكينة جديدة أكثر قوة من الإنسان بنحو ٩٠٠ مرة، فهى ليست ماكينة واحدة بل قوة من قوى الطبيعة.... يقوم ببنائها الرجل الذى يخوض غمار تلك الأوقات الحديدية والذى ما يزال يناضل....، ومع ذلك، تستطيع المويو أن تحملنا لأى مكان، ومن خلال المويو يتحقق الخلاص"(ص٥٢-٥٣).

وتعود مسرحية رحمان بالتالى إلى الهدف الأوسع الذى يظل وراء الأدب الأفريقى والأدب الأفرو أمريكى عامة وهو "إمكانية خلق الواقع الجديد" (جان: ١٤٦)، وتستطيع قوة النومو أو قوة الإبداع فى اللغة المشتركة أن تلحق التغيير بحوادث التاريخ والحياة وان ترتقى بالإنسان حتى يحلق خارج قصص الإرهاب التى تعج بها صحيفة أخبار أمستر دام أو غيرها من الصحف، والمسرحية فى الواقع تؤكد روح الثقة وروح الحب داخل العائلة بدلا من روح القمع، وهى بالتالي أحد الصرخات الموجهة تجاه أسوأ الجرائم التى يمكن أن تحيق بالأقلية السوداء فى أميركا ألا وهى "تآكل الإحساس بالقوة داخل الكون الذى نعيش فيه والشعور بانكسار الروح لدى الإنسان"(هاريسون: المقدمة ص ٢١)، ودراما النومو هذه تسمح لنا بمشاطرة عائلة بنجامين الأحزان التى تمر بها وتسمح أيضا برؤية مظاهر الرفاهية وهى تعود للعائلة، بل وتسمح بتضميد كل الجراح التى قد تصيب الواحد من بيننا.

المراجع

كراوش "الشعور الكبير" فى **نيجرو دايجست**، يوليو ١٩٦٩، ٤٥- ٤٨.

هاريسون، بول كارتر. **دراما النومو**، نيويورك: جروف، ١٩٧٢.

جان جاهنيز. **المونتو: مقدمة فى الثقافة الأفريقية الجديدة**، نيويورك: جروف، ١٩٦١.

ماهون، سيدنى.(تحرير) **الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس: مسرحيات للمرأة السوداء فى أمريكا**، نيويورك: مجموعة المسرح والاتصالات، ١٩٩٤.

موليت، كارلتون، وباربرا موليت. **المسرح الأسود**، بريستول، إنديانا: مطبعة ويندام، ١٩٨٦.

رحمان عائشة. **الموبو والسايسو**، نيويورك: دار نشر برودواى، ١٩٨٩.

جين يونج: طقوس الشعر ومراسم البلوغ فى مسرحية نتوزاك شانج من اجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار حين يكون قوس قزح كافيا

تعكس ألوان الطيف هذه الذكريات داخل الذاكرة الجمعية فهل يمكّن أن ينسى المئات والمئات من الأفريقيين الذين أرغموا على الحضور هنا كل ما كانوا يعرفونه؟ وقد لا يعرف الإنسان بالضبط من أين تأتى الذكريات وأحيانا نحلم بالبعض منها، ولكننا على الدوام نظل نحملها بالداخل وفى شغاف الذاكرة الجمعية.

نانا بيزانت: بنات التراب

لا يحب أحد الأيادي الخاصة بكم يا أبناء شعبى بل يقومون باستغلالها أو توثيقها أو قطعها وينبغى أن تشعروا بالحب تجاه هذه الأيادي، فارفعوها عاليا وأمطروها بالقبلات والمسوا الآخرين بها، واربتوا بها على الوجه، فهم لا يحبون ذلك أيضا، ولكن عليكم حب ذلك، أنتم جميعا.

تونى موريسون: الشعور بالحب

فى هذه القصيدة الراقصة التى تقوم الكاتبة المسرحية نتوزاك شانج بكتابتها يتم الجمع بين رواية القصة وبين مراسم الخلاص والاعتراف والتجسيد، وكل ذلك يرجع إلى الوعى الثقافى والروحى بإفريقيا، ويهدف إلى عرض صورة من

صور الشفاء تعود فيها الحياة إلى سبع من النساء الملونات يمثلن ألوان آلطيف المختلفة، وفى هذا العمل، تقوم الكاتبة المسرحية بممسرحة كثير من الممارسات الروحية والثقافية التى يقوم بها السود فى العالم الجديد تحت تأثير الفنون والثقافة السائدة، وكما يجئ فى كتاب تشيستر هيجنز بعنوان **الشعور بالروح: البحث عن الشعب بإفريقيا** فإننا من "الأفارقة، ليس بسبب المولد هناك بل لأن أفريقيا تحيا فى داخلنا"(هيجنز: ٢٣٣) ويطلق رالف إليسون على هذه الملامح الأفريقية الباقية فينا "هوية العواطف" التى تجمع بين شعوب الشتات، وتضيف بيفرلى روبنسون أحد الدارسات للرقص الشعبى أن "معتقدات السود فى أمريكا معتقدات ميتافيزيقية تدور حول نظرة للعالم ينبغى أن تتمشى مع الوسط الأمريكي" (هولواى: ٢١٨).

أما قصيدة شانج الراقصة[١]، فهى واحدة من الأعمال التى تمثل الارتباط بين المعتقدات الشعبية السائدة لدى السود بأمريكا وبين الممارسات التقليدية، ومع ذلك، فإن التحول الذى يطرأ على هوية المرأة السوداء بأمريكا من خلال التقاليد والمراسم والمعتقدات الأفريقية ما هو إلا عنصر واحد من عناصر هذه المسرحية لا يقع نظر النقاد كثيرا عليه، حيث يقوم معظم هؤلاء النقاد بالتركيز على قضيتين هما قضية الصلة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء وقضية العنف لدى الرجل الأسود[٢]، وبالتأكيد، فإن قضية العلاقة بين الرجل والمرأة تمثل عنصرا مهما فى مسرحية شانج لكن ذلك ليس الموضوع الرئيسى بالعمل الذى قد ترى القراءة المتسرعة له انه يصور معظم الرجال فى صورة عنيفة ومهينة وأنه يقوم بتوجيه الهجوم النسائى الأسود ضد المجتمع الذكورى الأسود كذلك [٣].

وتوضح شانج فى مقابلة تجرى مع كلوديا تيت أن حادثة الشاب المتغندر ويلى براون لا علاقة لها بظاهرة العنف لدى الرجل الأسود بل إن هذه الحادثة تتعلق بالحاجة إلى إثارة الوعى لدى المجتمع الأسود بمسألة انتهاك الأطفال وانتهاك النساء ناهيك عن مسألة تآكل الشعور الإنسانى ومسألة كبت المشاعر داخل هذا المجتمع:

> يتعين أن أعيش وسط أناس على شاكلة ويلى براون لكن لا يتعين أن أعيش وسط مجموعة من الأكاذيب.... ويرى النقاد أن هذه الشخصية غير موجودة ويحاول كل منهم أن يشرح لى أن هناك مليونين من الأطفال بأمريكا يقوم الآباء بانتهاكهم كل عام،.... وهذا هو السبب فى كتابتى عن ذلك بالضبط حيث أرفض أن أشارك فى مؤامرة الصمت... ولذلك قمت بالكتابة عن ويلى براون... بعد أن سئمت من العيش وسط الأكاذيب... التى إن أختار الإنسان أن يحيا وسطها، فانه لن يعرف ما هى الحقيقة بحذافيرها.

(تيت: ١٥٨- ٥٩)

ولا ينبغى إذن النظر إلى المسرحية باعتبار أنها تعالج فقط الحركة بين الجنسين داخل المجتمع الأسود، ولا ينبغى كذلك إدانة ما يدور فيها باعتباره صورة من صور العنف الذكورى، فالمسرحية شكل فنى بديع وجديد هو القصيدة الراقصة، وهى ليست بدراسة اجتماعية منطقية عن الصلة بين الرجل الأسود

والمرأة السوداء بل هى عمل من أعمال الفنون الدرامية يجمع بين المنظور الأفريقى وبين التجربة الواسعة للمرأة السوداء، هذه التجربة التى تفتقر إليها المسرحيات التقليدية، وكل من النساء السبعة بالمسرحية- السيدة ذات اللون الأحمر- والسيدة ذات اللون البنى والسيدة ذات اللون القرمزى وهكذا دواليك- تمثل مرحلة من مراحل حياة المرأة السوداء منذ فترة الصبا وحتى فترة البلوغ، ثم فترة الميلاد الجديد بعد ذلك، وتتناقض هذه الشخصيات بصورة كبيرة مع فكرة تصوير المرأة السوداء على صورة المرأة المهووسة بالجنس مثل جيزبيل أو على صورة المرأة معدومة الرغبة فى الجنس مثل صورة المربية فى الثقافة الشعبية، وتحاول شانج تفسير الهدف من العمل فى المقدمة التى تقوم بكتابتها أول المسرحية وتوضح أن هذا العمل يقع إلى حد كبير تحت تأثير كتاب **المرأة العادية** لجودى جران وأن الفكرة الأساسية من ورائه هى عرض صورة المرأة السوداء من خلال "سبعة نماذج" (شانج: ١٢)، وبالإضافة إلى ذلك، وطبقا لشانج تقوم العناصر المسرحية فى هذه القصيدة الشعرية بالجمع بين الشعر والنثر والأغنية والرقص من داخل التراث الثقافى للسود فى أمريكا(ليستر:٣)، وترى ديبورا ر. جايس أن لشانج "صوت شعرى فريد صوت متجذر فى أعماق التجربة التى تمر بها باعتبارها امرأة وباعتبارها سوداء"، وتعتمد شانج بصورة كبيرة على "القوة الهائلة التى تجدها التقاليد الأفريقية والتقاليد الأفرو أمريكية فى الكلمة المنطوقة (براتر:٢١٠).

أما شيريل وال صاحبة النظريات الأدبية، فإنها ترى أن الفلوكلور والأشعار المستوحاة من التراث الأفريقى عنصر آخر من عناصر التواصل مع أفريقيا، وهذا العنصر هو أساس تجربة المشاركة فى هذا التراث من جانب كل الشعوب المبعثرة فى الشتات، فالتجربة الواحدة تربط بين المرأة السوداء وبين التاريخ الثقافى الواحد لشعب واحد، وبعبارة أخرى، فإن كل واحدة من النساء تستطيع ان تستعيد القصة الخاصة بها عن طريق ربط هذه القصة بالماضى، وفى الحقيقة، فإن موضوع التواصل من جديد يستخدم بصورة كبيرة فى كتابات المرأة السوداء بأمريكا حاليا، وعلى سبيل المثال، تقوم بأولا مارشال فى روايتها بعنوان **أنشودة المديح للأرملة** (١٩٨٣) بالبحث فى مسألة الاستمرارية الثقافية لدى الشعوب الأفريقية بالشتات وذلك عن طريق المراسم الموجودة والأغانى والرقص والدراما والأحلام، وتتناول هذه الرواية أيضا الصلة بين الخرافة وبين الفولكلور فى الثقافة الأفرو أمريكية.

وفى السيرة الذاتية الخرافية بعنوان "زامى: **الاسم الجديد لى**" (١٩٨٢)، تقوم أودرى لورد بدراسة جانب جديد من جوانب هوية المرأة السوداء وذلك عن طريق الحديث عن آلهة سحاقية سوداء – أفريكيت- تمثل قدرة الشهوة على تحقيق الإحساس بالخلاص، وتجمع لورد فى العمل بين الخرافة والشعر والتاريخ وتحاول إعادة بناء تجربة بعض النساء من السود ممن يجمع بينهن الغرام والحب، وفى فيلم لجولى داش بعنوان بنات التراب (١٩٩١)، تستدعى نانا بيزانت

بدورها الذكريات والخرافات والأساطير بالفلولكلور الأفرو أمريكى وذلك فى محاولة للتواصل مع الماض الأفريقى، كما تقوم الكاتبة أليس واكر بجمع كولاج متنوع من الأشكال من اجل البحث عن الهوية الإنسانية (الخطابات والوصفات والأشعار مثلا)، وعامة، يرتبط استخدام الأسطورة فى الآداب بكتابات المرأة، وتسهم هذه الأشكال الأدبية والثقافية الجديدة فى توحيد الصلة بين النساء فى كل مكان، وفى هذا الصدد، يذهب الكاتب والمنظِّر المسرحى بول كارتر هاريسون إلى أن الصورة المرئية للكلمة المنطوقة المسماة بالنومو قد تفيد فى تحقيق الارتباط بين الشعوب الأفريقية وبين الشتات فللتراث الشفاهى دور مميز فى الثقافة السوداء المعاصرة والقديمة وتبرز جنفييف فابر أهمية الكلمة المنطوقة للمجتمع الأسود فى أمريكا على هذا النحو:

> بالنسبة للعبيد الذين تعذر عليهم تعلم القراءة والكتابة فى معظم الأحايين تظل الكلمة المنطوقة أكثر الوسائل أمانا لتحقيق التواصل فهى توفر الصلة الرئيسية مع الوطن فى أفريقيا وهى مصدر من مصادر الفولكلور... يجمع بين المتحدث والمستمع... والتراث الشفاهى من الأمور الحيوية فى الثقافة الأفرو أمريكية، ولا يحاول الفنان الدرامى تقليد ذلك فى فن وأسلوب رواية القصص فحسب بل يمتد ذلك إلى توثيق وإعادة صياغة التجربة وإلى نقل القيم والآراء والمواقف بغرض التعبير عن نوع من أنواع الحكمة الجمعية.
> (هوخ سميث:٢١٣)

ويتميز التراث الشفاهى بالارتجال فى رواية القصة فرواية القاص هى المصدر الأول للمعلومات، وتقوم نساء شانج بالجمع بين هذا التراث وبين الأغنية والرقص حتى يدلف المشاهد إلى عالم يمتلأ بزخم المشاعر والأحاسيس، وطبقا لمصممة الرقصات المشاركة بالعمل- ديانا ماكنتير- فإن كلمات شانج "تمتلك الموسيقى والرقص بداخلها وتوفر الأعمال أيضا مساحة للرقص تقع فيها الحركة مع الكلمات فى الوقت نفسه ... وتطلق زاكي على ذلك كله مسمى القصيدة الراقصة" (ليستر:٤).

وتحاول كل واحدة من النساء السبعة إعادة الواقعية إلى الحياة التى تحياها، وتستمد كل منهن القوة من سحر الكلمة ومن الأغنية والرقص من أجل خلق الواقعية الوجدانية المشتركة التى تجمع بين المشاهد والمؤدى، وتستخدم شانج الإضاءة بطريقة مبدعة دونما حاجة لأى من المعينات المعقدة التى قد لا تبرز المضمون العام بالرسالة، كما أن الدينامية فى التصوير تعطى الفرصة للمشاهد للمشاركة فى العواطف الداخلية التى تجيش داخل نفوس تلك المجموعة من النسوة، وتختفى الملابس التى تدل على الشخصية ويتم التعرف على كل واحد من النساء عن طريق اسم تحمله للون من الألوان داخل هذا الفضاء التعبيرى على خشبة المسرح، وترتقى الواقعية الباطنية إلى مستوى أعلى من مستوى الحضور الجسدى فقط وذلك من خلال عرض بعض الممارسات والمراسم الروحية التقليدية فى العالم الجديد ومن ذلك على سبيل المثال تناسخ الأرواح أو البعض من التعاويذ.

والارتجال فى الأداء جزء من المراسم التقليدية بالطبع، ويستطيع المؤدى من خلاله تحقيق الصلة الشخصية والداخلية الفريدة بينه وبين العمل، مما يسمح بكولاج من الأجناس والأشكال المختلفة، وهو نفس التكنيك فى الأداء الموجود بكثير من الأشكال الأدبية والممارسات الروحية التى يقوم المجتمع الأسود بتبنيها فى العالم الجديد بما فى ذلك الجاز والحفلات التقليدية بالكنيسة حيث يهدف رجل الدين أو العازف الموسيقى إلى زرع الإحساس بالروح القدس، وترى روبى ماكولى أن على من ينضم إلى فرقة برودواى التى قامت بعرض مسرحية من اجل البنات الملونات عام ١٩٧٧ أن تعرف أن هذا الشكل يتطلب أن يتوفر لدى المؤدى أو المؤدية صلة عضوية وجسدية من خلال الكلمات والصور والأشعار والقصص... ويلزم أن تظل الصلة شخصية ... ومن الممكن القول إن هذا شكل من الأشكال الموسيقية فهو متوفر بالعدد الأكبر من أعمال الموسيقى الكلاسيكية فى المجتمع الأسود- الجاز والأغان الشعبية مثلا... ويستطيع الممثل التوصل لتحقيق هذا الشكل ولتجسيد النص عندما يمكنه التعامل مع الإيقاع الداخلى للكلمات.

(ليستر: ٣)

ومن أحد الأمثلة التى توضح الارتباط بين الرقص والقصة القصيدة التى تقوم السيدة ذات اللون القرمزى بإلقائها، والتى تدور حول سيكيتا الراقصة بالكارنيفال التى يثور فى مخيلتها أنها واحدة من الآلهة عند المصريين القدماء وتلعب السيدة ذات اللون الأخضر دور سيكيتا وتقوم بالرقص فى غضب بينما

تصطك قطع الحلى الذهبية التى تزدان بها على خشبة المسرح(ص٢٥)، وتزداد القصة حيوية بالرقصة :

تدخل السيدة ذات اللون الأخضر - سيكيتا- وبقية القصيدة تقوم بالتعبير عن الحياة التى تحياها.

السيدة ذات اللون القرمزى

تسمع سيكيتا هذه الأمور وتتحرك كما لو كانت تعرف ما يدور وتأخذ فى الضحك وتقع الكمان على الأرض الرخامية وتدفع سيكتيا الرماد بأصابع قدميها المخضبتين وتتداخل الأضواء مع الظلال ويبدأ كارنيفال الملونين وبعد عدة دقائق تتدلى جميع الحمالات من أعلى الركبة (ص٢٣-٢٤).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض من التقاليد الروحية فى العالم الجديد مستمد من الممارسات الروحية لقبائل اليوروبا التى تجمع بين دينامية الموسيقى وبين الحركة، فلكل من هذين العنصرين تأثير قوى بسبب القدرة التى يمتلكها على تضخيم أو توكيد أو توسعة المعنى بالكلمة المنطوقة، وبالتأكيد فإن التمثيل والموسيقى والحركة والكلمة تقوم بمساعدة القاص على عرض الصور التى تحمل للمشاهد المدى الواسع الذى تتميز به الخبرة العاطفية، فهذه بعض من أشكال المويو أو ما يطلق عليه بول كارتر هاريسون قوة النومو، وجميعها وسائل من وسائل إحداث التغيير والتحول.

المشاعر ، ومن باطن هذه الواقعية الحادة والجدباء ، فإن قدرة إحدى
ومن الأمثلة الأخرى التى تدل على قدرة الكلمة المنطوقة على إحداث التحول
الشخصيات على البقاء تعطى مثالا على قدرة العقل على تحقيق الحرية ، وحتى
أسلوب المناجاة والاستجابة، وتستخدم شانج هذا الأسلوب للتعبير عن القوة
هذه اللحظة ، ما تزال الأسئلة الأخيرة التى تقوم الكاتبة بإلقائها تتردد فى
الجمعية الكامنة فى طبقات الأصوات ويتضح ذلك بجلاء فى مشهد الرقص
الذهن : كيف يقضى الإنسان فترة الحكم لمدى الحياة ؟ ولأى غرض نعيش من
الذى تقوم ويلى دولون بأدائه:
أجله حقيقة؟

السيدة ذات اللون الأصفر

وفى وفاة **آخر الرجال السود بالعالم** تقوم سوزان لورى باركس باستخدام

يلزم الرقص حتى لا تتساقط الدموع
الألعاب والحيل للكشف عن عناصر التوتر الجوهرية داخل التجربة الإنسانية ،

والبحث الذى تقوم به بشأن الهوية يدلف بنا إلى رحلة تتعلق بالاستخدام
السيدة ذات اللون البنى

الأكروباتى للغة ، فوقع النحو المستخدم بالعمل يتماثل إلى حد كبير مع
يلزم الرقص حتى لا تذوى الحياة
الاضطراب الحاصل فى الفكر والذى يقوم بالاجهاز على ما يتبقى من الروح

الإنسانية ذات اللون الأرجوانى [illegible] الكلمات والحوادث التاريخية تقوم لورى باركس

باستدعاء بعض الحوادث العنصرية إلى الذاكرة ، لكن اللغة المستخدمة ترتقى
هيا بنا جميعا
بهذه الحوادث إلى ما هو أبعد من مجرد التأريخ للأحداث ، ولايقتصر التأثير

السيدة ذات اللون البنى
على اللغة فقط بل يمتد إلى الجمع بين عدد من الأجناس الأدبية أيضًا مثل

الكوميديا والفارس والسيريالية والكلاسيكية وفنون الإنشاد والهجاء وفك الألغاز
هيا بنا جميعا

هذا بالإضافة إلى اللعب على أوتار الأفكار وعلى تعدد المعان، ومن الملفت للنظر
السيدة ذات اللون القرمزى
وسط هذا كله الطريقة التى يخترق بها المغزى النهائى كل هذه الحجب التى

[illegible] على الفهم ، ويشبه الأمر كما لو أن الأجداد يبعثون من جديد للقيام

بالحديث مباشرة من خلال هذه الكاتبة الشابة.
هيا بنا إذن

خوض تجربة التيه داخل الحياة اللاشعورية حتى تستطيع التوصل إلى قوى
السيدة ذات اللون البرتقالى
الصدق الخفية الكامنة بداخلها ، وهذا البحث من مباحث المعرفة بالذات يعتبر
هذه من النفائس
رقصة من الرقصات التى تتحدى وفاة الروح والتى تنشد الخلاص والبعث فى
نهاية الأمر

أكتب بالإنجليزية
وفى مويو وسايسو ، تستخدم عائشة رحمان الدراما المنزلية كنقطة انطلاق
واحضروا لكى أشارككم فى التجربة
تتجه بها نحو أبعاد جديدة من الخيال والأسلوب ، وتتجح جماليات الجاز فى
خلق التآلف الديناميكى بين عدد من الأجناس الأدبية تشمل فيما تشمل القصة
الجميع
المجازية والأسطورة والفارس وفن الهجاء، ويتولد عن ذلك كله العودة من جديد
هيا بنا معا للمشاركة فى هذا العالم
لما يسمى بمسرحيات العجائب أو الخوارق ، فالنص يعج بجماليات المعتقدات
الفنية للرقص
المسيحية التى تتصادم أحيانًا مع العناصر الأفريقية ومع الدروس المستفادة من
فن الجاز ، ومع الاتجاه للتشدد فى المذهب السياسى ، ويرتفع المشهد الافتتاحى
للرقص
بالمسرحية عن أكتسى بنجامين وهو يقوم ببناء سيارة فى غرفة المعيشة بينما
للرقص (١٥-١٦)
تقوم زوجته أويلدا بإشعال الشموع بحثا عن القفاز الأبيض الخاص بها حتى
ويعتبر استخدام شانج لأسلوب المناجاة والاستجابة صورة أخرى من صور
تذهب إلى الكنيسة ، وتتحول الواقعية عند رحمان فى الحقيقة إلى نوع من
القوة التى يتحلى بها المويو، ويسمح ذلك للمشاهد بالمشاركة التامة فى الحدث
الواقعية المفرطة عن طريق استخدام الرموز، واللغة الشعرية ، والشعائر الدينية
عن طريق "تجميد الاحساس بعدم إمكانية التصديق" بحيث تخلق كافة هذه
والعلمانية ، وتمتلك كل شخصية من الشخصيات ما يسمى بالمويو أو آلية السحر
المؤثرات الأسلوبية الفضاء الجمعى والروحى والجسدى الذى يقوم بالجمع بين
التى توفر له السايسو أو القوة على التحرك والفعل خلال لحظات الفزع
المشاهد وبين المؤدى فى مشهد الرقص، ويتمكن المشاهد من الانتقال إلى عالم
والرعب.
الجانب الشرقى فى مدينة نيويورك عن طريق هؤلاء النسوة اللواتى يحضرن

"للمشاركة فى العوالم"، ويزداد الرقص والغناء ويزداد التفاعل الديناميكى بين قوة النومو وبين قوة الموسيقى والرقص.

وأحد المهام الأساسية للغة فى الثقافة الأفريقية التقليدية هى مهمة توفير التفسير المنتظم لما يجرى بالكون، فالكلمة المنطوقة تستخدم لإطلاق المسميات على الأحداث، ولإضفاء الشكل، والانتظام، وفى المعتقدات الأفريقية التقليدية، يمنح مفهوم النومو أو الكلمة المنطوقة للحياة الشكل الحقيقى، وتشرح جنيفا سميذرمان فى كتابها بعنوان **الحديث والاعتراف** أهمية الكلمات واللغة فى الثقافة الأفريقية التقليدية حيث لا تبدو مظاهر الحياة فى كامل قوتها سوى بعد ان تكتسب المسمى الخاص بها، وحيث لا يعتبر الترياق فعالاً سوى بعد استخدام كلمات الرقية المصاحبة له (سميذرمان: ٧٨).

وتقوم شانج أيضا بتوكيد دور التراث الشفاهى ودور القوة فى المراسم التى تقوم الكلمات والموسيقى والرقص بالتعبير عنها، وبالتالى، يتحرر العمل المسرحى من المفاهيم الكلاسيكية الغربية بشأن المسرح، فهذه التقاليد تعود إلى أرسطو فى الأصل وتتعلق باثنين من الأفكار هما فكرة المحاكاة للطبيعة وفكرة التطهير، فالمأساة تحاكى الفعل الجلل عظيم الشأن والهدف هو التطهير أو التنفيس عن عاطفتى الخوف والشفقة، وفى دراما المحاكاة، يلزم الفصل فى صرامة بين المشاهد وبين الأحداث والمؤديين، ولكن فى دراما التواصل التى تتمثل فى القصيدة الشعرية فإنه ينبغى - على النقيض من ذلك- المشاركة الجمعية من

جانب المشاهدين للمساعدة على تفسير الأحداث (هيل: ٦٢-٦٣). ومن أمثلة هذه المساعدة مشهد تماسك الأيادي داخل هذا العمل الذى يقوم طاقم التمثيل بأدائه أولا، وبعد ذلك، ينضم مجتمع المشاهدين إلى هذه المراسم، وفى هذا المشهد، تأخذ النساء السبعة فى الغناء لأنفسهم أولا ثم فى الغناء للمشاهدين، وتزداد وتيرة المشاركة، وتتكسر الحواجز بين الجمهور وبين طاقم التمثيل.

وتقوم كريستال - السيدة المأساوية ذات اللون الأحمر - بالمساهمة فى نقل الجمهور من العالم الحرّفى إلى العالم الميتافيزيقى الذى يمكن فيه مناقشة التجربة المسرحية ودور هذه التجربة فى إثراء الحياة والمجتمع ودعمهما معا، فالمأساة التى تحيق بولدى كريستال وويلى براون، ناعومى وكوامى، ليست من المآسي المعتادة بالمعنى المتداول للكلمة، فكل منهما لا يلقى حتفه دون جدوى، ولا تنتهى المسرحية بالفعل بحادثة الوفاة بل تصبح تلك الحادثة بمثابة مراسم جديدة من مراسم تقديم القرابين التى يرى وول سوينكا أن لها القدرة "على التطهير وعلى الابداع وعلى تحقيق الروح الجماعية" (سوينكا: ٤٠)، وهذه التجربة تخدم فى الواقع مجتمع النساء على خشبة المسرح ومجتمع الجمهور من أمامهم، فالجميع يشعر بالترابط بسبب هذه الحادثة المأساوية التى تدفع بهم إلى التفكير فى المغزى من وراء وفاة هؤلاء الأطفال، وبعد الاعتراف الذى تدلى به كريستال، وبعد مشاهدة المجتمع لما يجرى، فإن التضحية بهذين الطفلين البريئين تسمو بالحادثة المأساوية من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، ومن المستوى الحرفى إلى المستوى الميتافيزيقى ومن فعل الموت إلى فعل الميلاد

الجديد، وفى ذلك كله يظهر مفهوم إعادة التجسيد للاستمرارية الأفريقية من
المسرح أداة من أدوات شفاء الجروح ، لكانت فانس وجاكسون من بين النطاسيات
داخل الدائرة التى لا تتوقف عن العمل منذ البداية وحتى النهاية والتى تعود
المهتمات باستجلاب الدواء ، وفى عام ١٩٨٥ فى الحقيقة كانت فانس أول امرأة
للعمل من جديد.
من السود تشترك فى عرض تليفزيونى على الهواء (ليلة السبت) ، وهى بذلك

تسير [illegible]

[illegible] من الدراما الإغريقية ومن الدراما فى عصر الملكة

إليزابيث، وبدلا من ذلك، يتم فى القصيدة الشعرية المعروضة توسعة القوة التى
وتسخر الشخصيات الكوميدية التى تقدمها فانس المشاهد دون أن ينال ذلك
تمتع بها الأعراف والمراسم فعملية الشفاء والبعث والميلاد الجديد قد بدأت
من حيوية الموضوعات، ففانس تهتم بالشخصيات المتنوعة التى تتقمص دور
بالنسبة للنساء وبالنسبة للجمهور معا، وتتفهم شانج الجماليات بالدراما بما فى
المهرج الأسود المعروف، ويكاد هذا العنصر الفكاهى أن ينقلب على رأسه فى ظل
ذلك من جوانب رمزية وواقعية، فالتحول لا يطرأ بصورة ضمنية بل إنه يحدث
التراجيديا الإنسانية المعروضة ، فالخط الفاصل بين المأساة والملهاة خط واه
بالفعل من أمامنا، والعمل برمته يلقى المزيد من الضوء على عدد من النقاط التى
يرتمى بالشخوص العادية والحياة الحميمية التى يحيونها إلى مرتبة الأطفال ،
يقوم سوينكا بمناقشتها فى مقالة فلسفية بعنوان "المسرح الرابع" حيث تقوم
وفى دعة يعيش داخل اللون ، تعبر الشخصيات بمثابة العدسة التى يمكن من
بالبحث فى الصلة بين الدراما وبين الديانة والخرافة عند قبائل اليوروبا، ويرى
خلالها رؤية كل العورات الاجتماعية فى محاولة البحث عن الطرق التى تسمح
سوينكا أن الفعل المسرحى الأفريقى يقع فى عالم الروحانيات بأفريقيا، أما
بالتخفيف من الأوجاع والجروح.
الحائط الرابع، فهو الاستمرارية التى تحدث بين الماض والحاضر والمستقبل أى
وتستخدم جوديث جاكسون فن الهجاء لتفكيك ولإعادة تركيب الأحداث
بين الأجداد وبين الأحياء وبين لم تحن لحظة مولده بعد، وتفيد المراسم والقرابين
الجارية ، وتتعرض جاكسون للعديد من الشخصيات النمطية والأساسية
فى تهدئة القوى الكونية وذلك من أجل أغراض التوحيد بين العوالم المختلفة ومن
والروحية والعادية والشهيرة ، وتتناول أعمالها القضايا التى تؤثر فى الوعى
أجل سد "الهوة الانتقالية" التى يتسبب وجود الإنسان فى خلقها منذ الأزل (أولا
والضمير القومى ، ولا تخشى جاكسون من التعبير عن الآراء السياسية التى
نيان: ٤٨).
تعتنقها ، وتقوم باستخدام فن التعبير الصامت وفنون الحركة والموسيقى والفيديو

ويرى سوينكا إن الهدف من الدراما المأساوية هو تنمية الشعور بالرفاهية لدى
أما تولانى ذافير مؤلفة الأغنية إكس، فهى واحدة من الكاتبات السود اللواتى

[illegible]

[illegible]

السبعينيات حين تكاتف الشعراء مع الموسيقيين من أجل البحث عن طريقة
تستمد الدراما القوة من الجمع بين مراسم الرقص وبين الصوت والأغنية وذلك
للجمع بين الكلمات وبين الموسيقى فى عالم الجاز، وهذا إنجاز بوهيمى وطبيعى
حتى يمكن التوصل إلى تحقيق هذه القوة التجديدية الجمعية، ويذهب سوينكا
تصبح الأشعار فيه من الحوادث المسرحية خاصة أن الأوبرا والجاز يبدوان

إلى أن لهذه الدراما المأساوية الجديدة مهمة اجتماعية إيجابية هى بعث الحيوية
متآلفين على السطح، وفى الأغنية إكس تستخدم الكاتبة اللغة الشعرية لعبور

[illegible]

[illegible]

والمدى الذى تصل إليه، والنص بأكمله يؤدى بالغناء، ويقوم بالتنويه بأحد أهم
الثقافية فى العالم الغربى... فالعمل المسرحى يتمتع بالقدرة على إعطاء المعنى
الأبطال فى تاريخ السود الثقافى أى مالكولم إكس.
كما أنه له القدرة على التحرر من الفكر الغربى" (هاريون ١٩٧٢: ١٩٥)، ويعكس

ويظهر الإبداع فى فن الأداء فى مسرحية ضوء القمر المشبوه على يد روبى
موقف هاريسون بالطبع الأيديولوجية التى ترفعها حركة الفنون السوداء فى
ماكولى ولورى كارلوس وجوديت جاكسون ودانيترا فانس وأنا ديفر سميث،
الستينيات والتى تنادى بإعادة التقييم الجاد للفن والأدب الأسود مع ضرورة بناء
ويختزل هذا الفن بدوره الأداء الفردى الجديد الذى يتضمن فيما يتضمنه

المسرح الدرامى الذى يعكس الهوية الثقافية السوداء والذى يعرض أعمال
الرقص والموسيقى ووسائل الاتصال الأخرى من أجل تفكيك الحوادث بالقصة

[illegible]

[illegible]

التمركز حول الذات ونحو المزيد من الغموض، لكن ذلك فى الواقع يبقى جنسًا
الغربية من أجل البحث عن المسئولية الثقافية الجديدة تجاه المجتمع الأسود -
من الأجناس الجديدة التى تقع على الحواف الجمالية للمسرح حين تصبح
وذلك بالتركيز على الجماليات المستمدة من الشتات الأفريقى.
القاعدة السائدة هو أنه لا توجد قاعدة على الإطلاق.

وتستلهم هذه القصيدة الشعرية التى تقوم شانج بعرضها -روح تلك الأيديولوجية التى تقع وراء حركة الفنون السوداء وتقوم برفض تقاليد الواقعية الغربية فى الدراما وتستبدل ذلك بجنس من أجناس المسرح يجمع بين الطقوس الشعبية السوداء وبين الرقص والغناء والرواية، بل، وأكثر من ذلك، فإن استخدام الصوت المميز للمرأة السوداء يسهم فى تفكيك الصورة السائدة حول المرأة، فكل من المشتركات بالعمل تقوم برواية قصة مختلفة فى محاولة من جانبهن لإعادة بناء الهوية الأنثوية للمرأة السوداء كما تراها الواحدة منهم، وتفيد التجربة التى تحملها كل قصيدة من القصص فى توكيد الذات وفى الشفاء النهائى عن طريق الإحساس بالجدارة الذاتية فى النهاية"أشعر بالحب الرقيق ينساب بدا خلى ولا ينهال أحد بالصفعات على وجهى" (ص٤٦)، وتتردد نفس العاطفة عند بقية النساء اللواتى ينبغى أن يؤكدن أن الحب الذى يشعرن به حب "جميل" ومقدس وسحرى ومتعدد الجوانب.

وتحاول شانج فى العمل أن توضح التحول الميتافيزيقى الذى يطرأ على المرأة السوداء الناضجة من أجل شفاء الروح وتجديدها، وتقوم كذلك بإلقاء قفاز التحدى فى وجه الأشكال التقليدية للدراما الغربية وذلك عن طريق القواعد الجديدة التى تضعها لتهجئة الكلمات أو لاستعمال أدوات الترقيم والتركيب النحوية، فشانج تتبنى العامية السوداء وتتحدى الجمود فى الإنجليزية المكتوبة، بحيث تقوم باستخدام اللغة على مستوى من المستويات الوجدانية يتيح للجمهور أن يستوعب بصورة كاملة هذه التجارب والرؤى الشخصية، وتستمر رواية

الأحداث بالعامية فى تلقائية مثلما يحدث على يد رجل الدين الأسود أو على يد الكاهن فى إفريقيا، وتتطلب هذه الطريقة فى الرواية المشاركة النفسية والجسدية من جانب الجمهور ، فشانج تعرض تلافيف وتعقيدات الحياة الخاصة بالمرأة السوداء بينما تقوم فى الوقت نفسه بإلقاء الضوء على عدد من القضايا المتشابكة التى تخص المرأة بوجه عام مثل قضية الهوية أو قضية الوجود، وتعترف شانج بأنه يتعين على المرآة السوداء أن تلتزم بإعادة البناء الذاتى "توصلت لقرار بأن احمل المبايض فى الأكمام/ وأن أرفع لواء هذه الأشعار على اللبن الذى أفرزه، وأن استمر فى عد الأيام بعد أن هرب الشعراء من الرجال خوفاً من الاتساخ" (شانج ١٩٧٨: ١٦).

وطبقاً لسوينكا، يلزم أن تتدخل الآلهة فى إفريقيا لمساندة الجهود الإنسانية الرامية إلى حل المشكلة الوجدانية المتمثلة فى الوجود وعدم الوجود وللتأثير كذلك على قوى الطبيعة (سوينكا ١٩٧٦:١)وفى مسرحية شانج، تسنح الفرصة أمام التحدى الميتافيزيقى للوجود والهوية حتى يقوم بالتعبير عما يختلج بالنفوس من العدمية والفرقة وهما من نتاج العبء المزدوج الثقيل الذى يتمثل فى الحياة ببشرة سوداء، وفى صورة أمرآة، وذلك فى مجتمع تقوم قيم الرجل الأبيض بالسيطرة عليه " فكونى حية، وكونى امرأة وكونى ملونة مشكلة ميتافيزيقية لم أتغلب عليها بعد، والروح عندى قديمة للغاية ولا تفهم تماما عملية الفصل بين الروح والنوع، أما الحب الذى أحمله فهو رقيق بما فيه الكفاية ولا يرتد حتى ينهال بالصفعات على وجهى" صـ٤٥.

وتواصل شانج البحث حول صعوبة العيش للمرأة السوداء فى المجتمع الذى
استعادة القوة الروحية لا تمثل عملا من أعمال البقاء فحسب بل إن ذلك فى
يعج بالتفرقة العنصرية والجنسية، وتقوم برفض ثنائية ديكارت التى تفصل بين
النهاية دعوة للتحول الجمعى الذى يبدأ بمحاولة البحث عن الذات، وهذه
الروح والنوع والتى تجعل كلا من النساء فى هذه القصيدة الراقصة تشعر بتجربة
الواقعية الروحية بدورها شكل من أشكال الحيوية الاجتماعية ، وهى بطبيعتها
الإحساس بالخواء بسبب ضرورة البقاء فى عالم يدور حول الرجل ويقلل من
وأهدافها قوة أخرى من بين القوى السياسية الموجودة.
قيمة المرأة، " وتخلو كل من هؤلاء النسوة من الإيقاع ومن النغم" (ص-٣) ، وتحاول

[illegible]

[illegible]

[illegible] الهروب من إسار الحقائق

المادية، فالقوى الروحية تسهم فى توجيه الشخصيات حتى يتحقق الوعى
ولكن التحول العميق والميلاد الجديد يحدثان بعد استدعاء القوى
المتسامى المتكامل ، وعملية الأداء تنتقل بالحيوية الروحية إلى المشاهد، وتساعد
الميتافيزيقية عن طريق الصلوات والمراسم وتماسك الأيدى، فهذه الروح الجمعية
أيضًا على تحقيق التغيير داخل الفكر والقلب
تجاه الأحداث لخلق القوة التى تساعد فى البقاء فوق هذا الوجود الفردى المنعزل
لكل منهن بحيث تتحدد قيمة كل امرأة عن طريق التواصل مع المرأة الأخرى،
وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف التطور السياسى فى كل مسرحية من
وفى الأعراف الروحية التقليدية بأفريقيا توجد كذلك القوة الإلهية التى تشاطر
المسرحيات ؛ ففى الرحم والرجل والعرب لجوديث جاكسون أو النيران فى المرآة
سائر البشر الحياة، وفى الممارسة الروحية عند اليوروبا بغرب أفريقيا، تسمى
لأنا ديفير سميث أو إكس لنولانى دافيز، تبقى السياسة فى مقدمة الأحداث
هذه القوى بالأوريساس، وتشتمل على ثلاث من الآلهات هن أوشون ويمايا وأويا،
وذلك عن طريق تناول حادثة معينة أو شخص معين وفى رجع القفص لكيا
ويتوصل الكاهن الأفريقى لبعض من الصلة مع هذه الآلهة عن طريق التعاويذ
كونترون وموبو لعائشة رحمان والشيكولاته البيضاء للورى كارلوس واغتصاب
وبعض المراسم، وهو ما تقوم شانج باستخدامه فى هذا العمل حيث تقوم النساء
سالى لروبى ماكولى ودعنى أعيش داخل اللون لدانتيرا فانس تتراجع السياسة
بتأكيد أهمية تسمية التجربة والاحتفاء بها عبر الكلمة والأغنية كما تقول السيدة
قليلا ويتم التركيزعلى النضال الداخلى الذى يعتمل فى نفس الشخصيات بسبب
ذات اللون البنى :
عدد من الظروف الاجتماعية المعينة التى ترتبط بعدد من السياسات العرقية أو

شخص ما، أى شخص
لدعم النصوص ، وهى تمثل محاولة الحركة النسائية الأفرو أمريكية من أجل
البحث عن الروحانية [illegible] الأسلوب الذى يتصف بالحدة وبالوضوح وحاليا،
فى هذه اللحظة من لحظات التاريخ، تعتبر أنا ديفيز سميث بدورها أحد أهم
وأن يقوم بإحضارها
الفنانات بالمسرح فى أمريكا، وفى عام ١٩٩١ ، استطاعت الوصول إلى برودواى
كى تعرف ذاتها
عن طريق الأداء المنفرد للعمل الذى كتبته بعنوان **النيران فى المرآة** ، ومنذ ذلك
الحين، بدأت سميث الصعود بسرعة على سلم الشهرة ، فمنذ العروض الأولى
وكى تغنى أشعارها
لأعمال جورج س. وولف ونتوزاك شانج لم تستطع مسرحية "تجريبية" لكاتب أو
وفى هذه الأوقات الصعبة
لكاتبة من السود أن تبعث على الانبهار فى عالم المسرح وأن تثير الانتباه على
المستوى [illegible] العمل (النيران فى المرآة) يظل أيضًا جزءًا من سلسلة
من المقطوعات المسرحية القصيرة التى تقوم سميث بجمعها تحت عنوان **على**
بعد أن ظلت ميتة لمدة طويلة
الطريق : البحث عن الشخصية الأمريكية، وجميع المقطوعات بالعمل تقوم
ويلفها الصمت لوقت طويل
بالتركيز على حادثة خلافية معينة ، وتقوم سميث بإجراء المقابلات مع عدد من
النساء والرجال والشباب حتى يعرض الواحد منهم وجهة النظر الخاصة به إزاء
ولا تعرف رجع صوتها
الموضوع ، ثم تقوم بلعب دور كل شخصية من هذه الشخصيات وذلك عن طريق
أو جمالها اللانهائى
استخدام الاعترافات الشفوية التى يدلى بها الواحد منهم أثناء إجراء المقابلات،
والهدف النهائى من هذا كله هو تجسيد دور الكلمة المنطوقة التى تكشف عن
جوهر الشخصية الإنسانية والتى تجمع بين أنواع الأداء الذى تقوم به مجموعة
مختلفة من الشخصيات وذلك فى إطار من السياق الواقعى الذى تتميز به أعمال
سميث على خشبة المسرح.

فهى ما تزال نغمة دون إيقاع

ويلزم التغنى بالإمكانات التى تحملها (صـ ٤-٥).

ويحاول الإنسان التأثير فى قوى الطبيعة بمعاونة الأوريساس وذلك لتوفير نوع من الصلة مع الآلهة، وتستخدم شانج التقاليد الروحية الأفريقية حتى تبدأ عملية الشفاء والتحول لدى كل من النساء "دعها تولد، ودعها تعامل فى حنان" (صـ٥)، وتنتهى المسرحية بمشهد تماسك الأيدى، فالكل فى واحد ، والصفاء يتحقق بعد "نزول كل الآلهة إلى الباطن" وبعد ضرورة الانفتاح على الذات (ص٦٠-٦١).

وهذا التفاعل بين الرموز فى عالم الروح وبين الطقوس المحسوسة يقوم بتسهيل التواصل بين قوة البشر وقوة الروح، ويذهب جاى رايت إلى أن هذه النظرة موجودة كذلك عند الأكان فى غرب أفريقيا فالفرد فى تلك القبائل "يرى التراكم فى التجربة والمعرفة، ويرى الانسجام والإبداع فى الكون، ويرى الوحدة فى العالم الاجتماعى والمادى.... وكل ما هو ضرورى هو الحاجة إلى السيطرة على التجربة، وهذا هو الدور الذى تقوم الطقوس بأدائه" (هاريسون ١٩٨٩: المقدمة، ص١٤) ومن الأساسيات بهذه الطقوس مفهوم الآز أو قوة الحياة الكامنة فى جمع عناصر الكون، وطبقا لمعتقدات الأكان، فإن أنواعا من الكائنات غير الحية مثل الأغانى والموسيقى والرقص تمتلك القدرة الخاصة بها والتى يعرفها هاريسون بأنها قوة النومو، وبالتالى تقوم النساء فى مسرحية شانج بعملية تحويل

للتجربة التى تمر بها كريستال. وكما تقول إحداهن فإنها تجد الله بداخلها وتجذب ذلك تماما، ص٦٣، وتعطى الأنشودة المعنى للتجربة، هذه الأنشودة التى تبدأ فى تردد ثم تزداد قوة عن طريق التكرار، ويثور فى اللا شعور الإحساس بنوع من الواقعية الوجدانية يتصف بالتوازن فالولوج إلى عالم الروح جزء هام من عملية إماطة اللثام عن "المشكلة الميتافيزيقية" التى تتمثل فى ضرورة البقاء على قيد الحياة وفى البقاء كامرأة وفى البقاء كملونة (ص٤٥).

ويقوم رجل الدين فى الكنيسة السوداء عادة بتنشيط قوة الكلمة المنطوقة عن طريق أسلوب المناجاة والاستجابة ويستخدم الغناء والإنشاد لإيجاد الصلة الميتافيزيقية مع الروح، ومراسم الاعتراف فى الحقيقة من سمات المجتمعات الأفريقية التقليدية فالصلوات التقليدية التى يقوم الأكان بتأديتها تتكون من عدد من المطالبات والمناشدات وأسلوب المناجاة والاستجابة أحد الوسائل التعبيرية الهامة بين الناس وبين الآلهة، وأثناء الصلوات، يعبر الحاضرون فى كثير من الأحايين عن موافقتهم على ما يجرى بترديد عبارة "أمبا أرا" أى أن تلك هى الحقيقة، أو ترديد عبارة "يون: أى التى تعنى "تماما فى الواقع" (هو لواى: ٢١٩)، وتقوم شانج بدورها باستخدام أسلوب المناجاة والاستجابة فى هذه الأبيات:

السيدة ذات اللون الأصفر

الحب الذى أشعر به رقيق لدرجة لا ينهال بها بالصفعات على وجهى

ملاحظة:

السيدة ذات اللون البنى

الأرقام المستخدمة مستمدة من المصادر التالية :
الحب الذى أشعر به جميل لدرجة لا ينهال بها بالصفعات على وجهى

أعداد السكان وأعداد الأمهات تحت خط الفقر في
السيدة ذات اللون الأرجوانى

– "حقائق الأمور" في **إسنس** ، مايو ١٩٩٠.
الحب الذى أشعر به قدسي لدرجة لا ينهال بها بالصفعات على وجهى

– حوادث الاغتصاب في "حقائق الأمور الأخرى" **التعاملات مع الشيطان**
السيدة ذات اللون الأزرق
والأسباب الأخرى للاضطرابات، بيرل كليج، نيويورك : بالانتين ، ١٩٩٣ (حوادث
الاغتصاب)، (ص ٤٦– ٤٧)
الحب الذى أشعر به سحرى للغاية

وتتقمص السيدة ذات اللون البنى دور الزعيمة فى الاحتفال، وتقوم بمناجاة
الإيدز بالولادة الحية: بيت ريفس، وحوادث الحمل بين المراهقات، فى
النساء الأخريات واستدعائهن حتى يتجمعن معا بالنيابة عن جميع الملونات
والملون، في **المرشد الصحي للمرأة السوداء**، تحرير إيفلين وايت، سياتل: مطبعة
وبعد ذلك تبدأ مراسم الكلمة والاعتراف، وهذا جزء هام من أجزاء التجربة
سيل،
الروحية فى العالم الجديد، وتأخذ السيدة ذات اللون البنى فى رواية القصة التى
– الفقر بين السود فى أميركا فى "حقائق وأرقام : الهوة المتسعة فى الثروات"،
خبرها الجميع.
مجلة السود، يناير ١٩٩٢.

لابد أن هذا منزل من منازل الجان
– النساء بالسجون فى "لا تسجن المزيد" لسين رنيولدز، **المرشد الصحى**
للمرأة السوداء
للفتاة الغنية الأخرى دون مغنين

ودون العنصرية والجنس وتكوين الأسرة فى **حالة السود فى أميركا**، بلايتيل
بنجامين ، مارس ١٩٩٢.
مجرد أصوات منفردة متقطعة

٤٤٨
٥٢٦

الجنسية أو الطبقية ، وفى الدائرة الدرامية لأدريان كيندى ووفاة آخر الرجال
أود أداء لا يرى
السود لسوزان لورى باركس وليليان لنتوزاك شانج ، يبرز دور السياسة من جديد
هل نحن من الجان؟
باعتبارها من القوى المضادة ، ونظرًا إلى أن جميع القوى تظل غير مرئية تمامًا،
فإنه يتم التركيز على النضال النفسى الداخلى للشخصيات الرئيسية ومحاولة
هل نحن من أبناء الرعب؟
كل منهم استخلاص المغزى من وراء كل هذه الفوضى التى تدور أمامهم.

ما هذه النكات؟

وبعيدًا عن الرواية السياسية، يظهر وعى مواز داخل النصوص بالسياق
الاجتماعى [illegible] مباشرة بعملية البحث عن المغزى،
فالسياسات الشخصية تتعدد إذن وتضيف المنظور الجديد إلى الانشغال الكونى
وتتطلب التعليمات المسرحية وجود مسرح معتم ثم يأتى صوت الموسيقى،
الأوسع بالبحث عن الهوية وعن البقاء ، وفى هذا الصدد ، يحدث بعض من
وتتلاشى الأضواء الزرقاء الخافتة، وتدلف النساء إلى خشبة المسرح الواحدة تلو
التلاقى بين الروايات الشخصية والروايات السياسية ويبرز دور المرأة فى
الأخرى من عند أبواب الخروج، وتكاد أوصال الواحدة منهن أن تتجمد من جراء
المحافظة على الأمل ، وفى الاهتمام بمصير الأطفال والعائلة بما فى ذلك العائلة
الحزن والألم، ويسقط الضوء على السيدة ذات اللون البنى التى تلقى بالاعتراف
المتسعة داخل المجتمع ويبعث ازدياد العنف على القلق وما تنفك حوادث
الأول بشأن حال المجموعة، فكل منهن تصف بنغمة مبهرة، وهذا تعبير مجازى
الاغتصاب والجرائم العنصرية والجنسية والإرهاب والفقر والفساد السياسى فى
عن حالة الانكسار التى يشعرن بها، فما تزال كل منهن موجودة داخل إطار
أن تنخر فى نسيج المجتمع كما ترى كاتبات المسرح الأفرو-أمريكيات، وتظهر
[illegible]
[illegible]
[illegible]
الرقيق الذى يؤدى إلى شفائها، [illegible] النفس المتأزمة الذى يحيط بهن [illegible]
وتستخدم السيدة ذات اللون البنى قوة النومو لكسر حاجز الصمت والرواية
التى تفصل بين المتحدث وبين المتلقى، وتبعث القوة الجديدة أو القوة المتساوية،
وفى هذه اللحظة على وجه الخصوص، تنفك طلاسم الخداع ويحدث التغيير.
القصص التى تسفر فى النهاية عن الشفاء وعن حالة التحول.

فلتبدأ أغنية الكتاب المقدس

وليبدأ الإيقاع

دعها تولد

دعها تولد (ص٥)

ويبدو أن الإحساس بالضياع الذى ترزح تحته المرأة موضوع من الموضوعات الأساسية لدى شانج، بحيث تندفع الواحدة من هؤلاء النساء إلى التفكير فى الانتحار بعد أن تصل إلى "أقصى نقطة ممكنه من ألوان الطيف" وهى نقطة تحمل فى طياتها كذلك الحركة نحو الاستقلالية ونحو تحقيق الذات كامرأة، وعندما تنتهى السيدة ذات اللون من هذه السطور تحيط بها بقية النسوة الملونات ويأخذن فى توكيد الغرض الجمعى وهو رواية قصة "البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار وممن يتحركن إلى أقصى نقطة من النقاط بألوان الطيف" (ص٦)، ثم، فى النهاية، يتحقق الشفاء ويحدث التماسك بالأيدى، والميلاد الجديد والتحول فى طبيعة روح الهوية لدى المرأة السوداء فبدلا من أن تبقى "نصف نغمة" مبعثرة هنا وهناك تبدأ هذه المرأة فى حب ذاتها، ومثل "قطرة الندى بالأسحار أو نسمة البرودة فى مطلع النهار، تنساب القداسة من داخل كل منهن، وهذا الانتقال من حالة التخفى والاعتماد على الرجل إلى حالة النضج الأنثوي وحب النفس يتخذ شكلا رمزيا هو شكل ألوان الطيف، كما تشرح شانج فى مقابلة مع كلايف بارنز عام ١٩٧٦.

وتوضح شانج فى هذه المقابلة لم قامت بكتابة المسرحية "فالسبب فى تسمية المسرحية بأنها للبنات السود هو أنها كتبت لهذا الغرض، فقد أردت أن تعرف هؤلاء الفتيات عددا من المعلومات لم أعرفها من قبل وأردت أن يعرفن ما معنى أن تصبح الواحدة منهن امرأة ناضجة وهو ما لم أعرفه من قبل، فكل ما توفر لدى كان مجموعة من الحكايات والأكاذيب وأردت أن تعرف الفتيات إنهن غير وحيدات وأن النساء البالغات تفكر فى كل منهن وتستمر فى هذا التفكير" (ليستر: ٢٧)، وفى الحقيقى، فإن هذه القصيدة الراقصة تقوم بالبحث فى هذه التجارب الوجدانية المؤلمة جسميا حيت تجد الفتاة الشابة نفسها وجها لوجه مع "مراسم البلوغ"، وتقوم شانج بتصوير ضياع العذرية وما يتلو ذلك من ألم عاطفى وأعراض للحمل لم يتم الاستعداد لها، مع الفزع الذى ينجم من ضرورة تجربة عملية للاجهاض غير الشرعية قد تؤدى لفقدان الحياة:

تتفتح الساق

ويبدأ القلق

وتحدق العيون

وتتدحرج نحو الأفخاذ

أشعر بوخز الألم فى الرحم

وبرائحة الفئران فى الحلق

لم أود ذلك حقيقة

ولم أفكر فى ذلك المرة

كان الأمر مجرد يوم من أيام الأجازة

أزيحوا كل هذه الدماء

عظامى تتحطم مثل قطعة من بسكويت الأيس كريم (ص٢٢)

ويتم ترتيب الحوادث بالمسرحية بطريقة تزيد من الرعب والفزع حيث تبدأ كل واحدة من النساء فى تعرية نفسها وفى الحديث عن الخبرة التى مرت بها وعن الألم الذى تحس به، ثم تأتى لحظة الذروة حين تتخلى السيدة ذات اللون الأحمر عن التخفى وراء قناع القاص وتكشف عن هويتها، فهى كريستال التى قام المتفندر ويلى بإلقاء طفليهما من النافذة بالدور الخامس، دون أن يعبأ بصراخ الجميع، وقبل أن يتصبب العرق منه وهو يعلن للجيران أنه سوف يقوم بالزواج منها "ووقفت بجواره عند النافذة، وناعومى تحاول الوصول نحوى وكوامى يصيح ماما، ولكن كل ما استطعت عمله هو الهمس بينما يقوم بقذفهما" (ص٦٠).

وتدفع هذه القصة المخيفة النساء الأخريات إلى النظر بداخلهن لاكتشاف ذلك الشئ الغائب فى حياة كل منهن، ويتلو هذا المشهد الذى يشبه الكابوس

مشهد ثان تحاول فيه شانج أن تبرأ المشاهد من كل هذا الألم "دعنا نولد/دعنا نولد/ دعنا نعامل برقة" (ص٥)، وتظهر الحاجة إلى التطهير الروحى وإلى الميلاد الجديد وإلى التماسك بالأيدى:

السيدة ذات اللون الأحمر

كنت أفتقد شيئا ما

السيدة ذات اللون الأرجوانى

شئ هام للغاية

السيدة ذات اللون البرتقالى

شئ يعد به الناس

السيدة ذات اللون الأزرق

تماسك الأيدى

السيدة ذات اللون الأخضر

الأصابع بالقرب من الجبهة

السيدة ذات اللون الأرجوانى

تماسك الأيدى (ص٦٠- ٦١)

وبالفعل، تتماسك الأيدى فى أحد المراسم التى تجسد الارتباط والتجدد فى دراما التواصل، وهو ما يلفت النظر كذلك إلى الدمار الذى وقع بالماض وبالتالى يستطيع الإنسان أن ينتقل إلى درجة مختلفة من الوعى تسود فيها أواصر الأخوة والمحبة بدلا من مشاعر العزلة والصمت.

وتقوم السيدة ذات اللون الأزرق بتحديد ذلك الشئ الغائب بنفسها، وهو التماسك بالأيدى، أى المشاركة والعطاء والتلامس من أجل استخراج أحاسيس الحزن، وتستجيب كل النساء باستخدام الكلمات التى تنجح فى وصف هذا التماسك بالأيدى الذى يتم بصورة هادئة وقوية وصافية ومعبرة مع الشعور بأن "كل الآلهة تدخل فى باطنى/ وأنفتح على كينونة نفسى" (صـ٦١)، وتتوطد الصلة مرة أخرى مع العالم الروحى، وكما هو معروف تقليدياً، فأن أعراض الحزن قد تؤدى إلى حالة من الحالات الروحانية الشديدة، وعندئذ، ينبغى أن يتدخل أى من رجال الدين لتهدئة النفس، وهو ما يحدث فى عدد من المراسم عند اللوفال بزامبيا حين يقوم المعالج باستدعاء ظلال الأجداد التى تسكن جسد المريض والتى تسبب المرض، وفى هذا الصدد، تؤدى حركات للرقص ترتبط بكل قبيلة "قبل أن يعطى المعالج الدواء للمريض وقبل أن يحاول استئصال شأفة هذه الظلال عن طريق استنشاق البخار المتصاعد من الدواء وعن طريق أداء بعض الرقصات" (هوخ سميث:١٧٢)

ويفيد مشهد الملامسة فى تهدئة روع هؤلاء النساء جسمياً وروحانياً، كما يؤدى بهن إلى إظهار المساندة لبعضهن البعض، فهذه المراسم تسمح لهن بالولوج إلى عالم يحتوى على قوة أكبر مما يستطعن أن يتملكنها، وبالتالى يمكن للواحدة منهن أن تبرأ مما تشعر به وأن ترتبط بهذه القوة الروحية حتى تخرج من حالة العدمية وحتى تشعر بالانتماء وسط المجموعة كما تقول السيدة ذات اللون الأحمر

اشعر بالوخم

ولا أرى أية شجرة

سوى تلك التى أرتمى بين أحضانها

واشعر بالنسمات

وبندى الأسحار

ومسرى البرودة أول النهار

وتلتف الشمس من حولى

ويرتفع الضياء

شعرت بالبرودة ثم الدفء

مازلت طفلة

أقوم بنسج الملابس للقمر

وأنا أذرف الدموع (صـ٦٣)

ويعنى الميلاد الجديد حالة من الارتباط الجديد بين النضال الجسدى والميتافيزيقى الذى يدور داخل المرأة، وفى المشهد الأخير تدفع حالة الوخم والعدمية التى تشعر بها كريستال إلى أن تفكر فى الانتحار، ثم يحدث الانتقال إلى حالة جديدة من حالات التآلف مع النفس والكون والطبيمة وبقية النساء من حولها، وفى المعتقدات التقليدية بغرب أفريقيا، توجد فى الحقيقة قوة من قوى الحياة تتمثل فى جميع العناصر بالكون، وبالتالى تستطيع هذه القوة أن تبعث الحياة فى الطبيعة حتى تؤثر فى شعور الإنسان بالرفاهية، وتمشياً مع هذه المعتقدات، تقوم السيدة ذات اللون الأحمر بوصف الإحساس بالتسامى والروحانية بينما تلتف الشمس من حولها وبينما يتناثر الضياء، وتحتضنها أغصان الأشجار ونسمات الصباح، ثم تأخذ بعد ذلك فى وصف طقس من الطقوس الجديدة تنتقل عن طريقه من حالة الأمومة إلى حالة الطفولة " شعرت بالبرودة ثم بالدفء". فهى ما تزال طفلة تمر بتجربة الميلاد الجديد:

السيدة ذات اللون البنى

هذا كله من اجل البنات الملونات

اللواتى يفكرن فى الانتحار

واللواتى ينتقلن مع ذلك إلى

أقصى نقطة

فى ألوان الطيف (صـ٦٠-٦١).

وكما هو معروف، فإن التماسك بالأيدى طقس من طقوس الشفاء التى يقوم السود فى أمريكا بممارستها، ويتذكر تشيستر هيجنز والدة جدته- التى عملت كقابلة وكممرضة- والتى ظلت تنال الاحترام حين طلب منها معالجة رجل يعانى من حروق شديدة بالساق:

بدأت العمة شراج العمل فى الحال وقامت بتنظيف الجرح والرجل ممدد على السرير أمامها، ثم أخذت تركع على ركبتيها واقتربت حتى ترى الأمر عن كثب، وأخذت تغمض عينيها وهى تحمل شيئا فوق الجرح بيدها، ولم أسمع فحوى الكلمات، لكنها كانت كمن يحادث الجرح، وبعد ذلك، قلَّت حدة الألم عند الرجل لدرجة أنه كان يبدو كما لو كان لا يشعر بأي الم على الإطلاق ولم يسبق لى رؤية شئ مثل هذا بالمرة طيلة السنوات الثمانية التى كنت أعيشها

(هيجنز: ٢٦٦-٢٦٧)

وعندما استفسر هيجنز الصغير من العمة شراج عما فعلته أجابت لأنها "كانت تتحادث مع الألم حتى تستخرجه وتعين عليها أن تحدد روح ذلك الألم وأن تقيم نوعا من الصلة معه حتى يقتنع بان يرحل" وكانت العمة فى ذلك تمارس بعض مراسم الشفاء التى اكتسبتها من أمها وجدتها مع قبل، فوفقا للتقاليد الأفريقية، يمكن أن تنجح القوة بالكلمة المنطوقة ويمكن أن تتحادث العمة شراج مع الألم حتى يزول.

وفى نهاية المسرحية، تستدعى النساء السبعة الأنشودة الجماعية "أجد الله بداخلى/ أحبه/ أحبه بقوة" ويسود الشعور بحب النفس وتصبح هذه الأنشودة بمثابة الأغنية التى تقوم بتوكيد الذات وبالإعلاء من شان الرفقة، وتأخذ النسوة فى الغناء للجمهور، وطبقا للتعليمات المسرحية، فانه "بعد لحظة الذروة بالأغنية تدخل النساء فى دائرة محكمة" تشبه دوائر الصيحات الدينية للسود أثناء القيام بالتعبد، هذه الدوائر التى انتشرت فى أمريكا بعد إعلان تحرير العبيد والتى ما تزال توجد حتى اليوم فى الثقافة السوداء بجنوب الولايات المتحدة وفى الحياة الدينية فى كل من جزر الهند الغربية وأمريكا الجنوبية وهاييتى، وفى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، يتحدث أحد الرجال عن الأمثلة الأولى لهذه الصيحات الروحانية حيث يلاحظ الأمر فى أحد الكنائس السوداء بمدينة جاكسون فيل فى ولاية المسيسبى،" الجنة أمامى، وسوف أواصل الرحلة، ولن أعود للوراء، فالجنة أمامى" (هولواى: ١٠٩).

وتنتهى المسرحية إذن بالطريقة التقليدية المعتادة فى القصص الأفريقية وذلك باستخدام صنوف المجاز والاستعارة التى تلقى الضوء على الرسالة أو على مغزى الأحداث، وتتصاعد الصيحات التى تعلن العيش" فى سعادة للأبد بعد ذلك" والشئ المهم هنا ليس هذه الصيحات بل القوة المتمثلة فى التحول وفى الشفاء عن طريق المقدرة على الاعتراف، بحيث تصل النساء إلى أقصى نقطة من نقاط الطيف بعيدا عن القلق واليأس والألم والإحباط، ويبزغ الأمل، ويحل الميلاد الجديد، وتتولد الثقة فى المزيد من اكتشاف النفس، وتزداد ألوان الطيف حيوية، وتحتمل الإحساس بالنضارة وبالجدة، هذا الإحساس الذى يربط بين هؤلاء النساء وبين بقية النساء فى الشتات وبين الأعراف فى التراث الروحى الأفريقى، هذا التراث الذى ينتمون إليه فى واقع الأمر.

الهوامش

(١) يقوم نيل ليستر بتعريف القصيدة الراقصة فى كتابه **نتوزاك شانج : دراسة نقدية للمسرحيات**، بأنها شكل من أشكال التعبير المسرحى يجمع بين الشعر والنثر والأغنية والرقص والموسيقى.

(٢) -قامت مجموعة كبيرة من الكتاب بانتقاد المسرحية بالتركيز على موضوع الأزمة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء، ودفاعا عن شانج، صدر مقال لساندرا هولين فلاورز بعنوان" الفتيات الملونات: نص من نصوص الثمانينيات" **فى منتدى الأدب الاميركى الأسود**، ١٥، ١٩٨١، ٥١-٥٤، وتتحدث فلاورز فى هذا المقال عن نوعية العلاقات بين المرأة السوداء والرجل الأسود.

- راجع أيضا مقال نيل ليستر بعنوان" رجال شانج" فى **مجلة الأمريكيين الأفارقة**، ٢٦، صيف ١٩٩٢، ٣١٩-٢٩ ويرى ليستر التعاطف الذى تبديه شانج نحو الرجل فى محاولته تحديد معنى الرجولة، ويصر بعض النقاد مع ذلك على أن شانج من بين المدافعات عن الحركة النسائية وأنها تقوم بالهجوم فى ضراوة على الرجل الأسود.

- راجع مقال هارولد كيرلمان" ليلة مع المتغندر ويلى براون" الذى يصف المسرحية بأنها قصة عنيفة عن محب عاشق ويزعم مقال ت. كليم بعنوان "لم يفعل اى شئ يلام عليه" والمنشور بمجلة تايم، يونيو ١٤، ١٩٧٦، ٧٤، بأن شانج تصور الرجل الأسود فى وحشية.

- راجع كذلك الهجوم العنيف الذى يقوم جون سيمون بشنه فى "الزعيم الجديد"، ٥٩، ٥ يوليو، ١٩٧٦، ٢١، والاتهام الذى يوُجهه كيرتس روجرز لشانج لتصويرها الرجل الأسود والمرأة السوداء بطريقة مبالغ فيها فى مقاله بعنوان "وجهة نظر الرجل الأسود تجاه الملونات: مسرح جيد ورؤية اجتماعية ضعيفة فى صحيفة أخبار نيويورك أمستر دام، ٩ أكتوبر ١٩٧٦، أما روبيرت ستابلز، فانه يرى شهية جماعية للثأر من الرجل الأسود وذلك فى مقال بعنوان "خرافة الفحولة عند الرجل الأسود، فى "الدارس الأسود: مارس، ابريل ١٩٧٩، وتصر جاكلين تيسكوت على أن الرجل عند شانج يبدو متآمرا وكاذبا وطفوليا ووحشيا وقاتلا للأطفال (نتوزاك شانج: البحث عن الكرامة والهوية" فى واشنطن بوست ٢٩ يونيو ١٩٧٦).

٣- تتم الإشارة دوما إلى ان المسرحية هجوم موجة من أصحاب الحركة النسائية ضد الرجل الأسود وذلك بسبب المونولوج الصعب المثير للجدل الذى تستخدمه السيدة ذات اللون الأحمر (كريستال) وهى تقص حكاية قيام ويلى براون بقذف الأطفال من النافذة بالدور الخامس.

المراجع

براتر، إينوك (تحرير) **النظرة الأنثوية: كاتبات المسرح الجدد**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨٩.

بوتشر، س. هـ. **نظرية أرسطو فى الشعر والفنون الجميلة**، نيويورك: دوفر، ١٩١١ كريست، كارول ب **التعمق والخروج للسطح: الكاتبات والبحث** عن روح، بوسطن: بيكون، ١٩٨٠.

جليسون، جوديث. **اويا: الألهة الأفريقية**، سان فرانسيسكو: هاربر، ١٩٨٧.

هاريسون، بول كارتر. (تحرير) **دراما النومو**، نبيويورك: جروف، ١٩٧٢. **أصوات الوشم: مسرحيات من تراث العالم الأسود**، نيويورك: جروف، ١٩٨١.

هينجز، تشيستر. **الإحساس بالروح: البحث فى العالم عن شعب أفريقيا**، نيويورك: بانتام، ١٩٩٤.

هيل، إيرول (تحرير) **مسرح الأمريكيين السود**، نيويورك: ابلوز، ١٩٨٧.

هوخ سميث، جوديث (تحرير). **النساء والمراسم والأدوار الرمزية**، نيويورك: بلينام، ١٩٧٨.

هولواى، جوزيف (تحرير) **العبارات الافريقية فى الثقافة الامريكية**، بلومنجتون، جامعة إنديانا، ١٩٩٠.

كيتو، كاتراك. **وول سونيكا والتراجيديا الحديثة**، نيويورك: جرنيوود، ١٩٨٦.

ليستر، نيل **نتوزاك شانج: دراسة نقدية للمسرحيات**، نيويورك: جارلاند، ١٩٩٥.

مبيتى، جون. **الديانات والفلسفة الافريقية**، لندن: هاينمان، ١٩٩٠.

موريسون، تونى. **الحبيبة**، نيويورك: بلوم، ١٩٨٧.

مورفى، جوزيف. **سانتيرا**: الأرواح الأفريقية بامريكا، بوسطن: بيكون، ١٩٨٨.

أولينان، تيجيمولا. **ندوب الغزاة وأقنعة المقاومة**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٥.

ريتشاردز، ساندرا. "القوى المتصارعة فى مسرحيات نتوزاك شانج" فى **منتدى الأدب الامريكى الأسود**، ١٧، ١٩٨٣، ٧٣– ٧٨.

شانج، نتوزاك. **من اجل البنات الملونات ممن يفكرون فى الانتحار**، نيويورك: ماكميلان، ١٩٧٧.

شانج، نتوزاك . حواف الحفاضة، نيويروك: سانت مارتن، ١٩٧٨

سوينكا، وول . **الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى** ، نيويورك : مطبعة جامعة كمبريدج، ١٩٧٦.

سوينكا وول. الأدب والحوار والعنف، عبادان، ينجيريا: نيوهورن، ١٩٨٨.

سبلون، جين طقوس العبور فى كتابات نتوزاك شانج: الأشعار والدراما والقصص، رسالة دكتوراة، جامعة ويسكونسن ، ١٩٨٨.

الجزء الرابع: الأداء

جاس إدواردز: مقدمة

من الضرورى التصدى للفكرة الخاطئة التى تذهب إلى أن المسرح الأفريقى والمسرح الأفرو أمريكى ما هما إلا احد تنويمات المسرح الغربى الاوروبى، ولذلك يلزم تناول هذين المسرحين وفق المبادئ والجماليات العامة، وقد ظلت هذه الفكرة هى السائدة فى الدوائر الأكاديمية وفى العقلية الشعبية لمدة تقترب من مائة عام، ويرد الكاتب المسرحى إد بولينز على ذلك بقوله "لسنا بالمسرح الأبيض فى قالب أسود"[1]، وهو ما يردده كذلك الكثيرون بالمسرح الأسود منذ الستينيات.

وبالرغم من ذلك، ما يزال هذا الانطباع قائما لدى الجمهور، فمن يسمون بصانعي الأفكار فى الصحافة السيارة يرفضون الاعتراف بالفروق التى تميزنا عن غيرنا، ويرجع ذلك إما إلى الجهل أو إلى الرغبة الدفينة لإنكار الهوية الخاصة لنا باعتبارنا من أسلاف الأفارقة، ولذلك، ينبغى من جديد الصعود إلى قمة الجبل، ورفع العقيرة، والصراخ بملء الفم" لا، ليس الأمر على هذا النحو"، فالمسرح الأفرو أمريكى تحكمه مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة التى تطورت من باطن التجربة فى العالم الجديد، باستخدام الموسيقى والطقوس والأقنعة والرقص وفنون الإنشاء الأفريقية" فالجماليات لدينا أدائية فى المقام الأول، وهى غير تعليمية، وأثناء الممارسة ينهار التعريف الاوروبى للجماليات، ويلزم حقيقة فهم هذه الأمور عند مناقشة فعل المسرح، فجزيرة هايتى تبقى فى

ذهنى، والبرازيل على مقربة مني والصيحات تتصاعد من جانب الأمريكين الأفارقة" [٢].

وينبغي أن يتدرب الفنان الأسود على الصدق إزاء النفس وإزاء الثقافة الخاصة به، وينبغى أن يفهم الآخرون أن" عرض الماضى والمستقبل الروحى للمجتمع الأسود يتم من خلال الحركة والموسيقى واللغة التى تنشأ بفعل الثقافة السوداء، وعندما يتم التعبير عن الفن الخاص بنا على هذا النحو، يمكن عندئذ فقط التعبير فى صدق عمن تكون، وفى مقابلة حديثة حول الأداء والتجهيزات للأداء، يدلى الممثل والمؤلف والمخرج دوجلاس تيرنر-أحد المؤسسين لفرقة الزنوج المسماة NEC - بهذه الملحوظات:

الوسيلة الوحيدة للتمثيل هي أنت نفسك دون جهة أخرى سواك وحيث إنك تبدأ من هنا، فأنه يتعين إذن البدء بما هو مألوف، ما تعرفه وما تمر به من خبرات وما تسمعه، ويبدأ الممثل الأسود بطرق متعددة وعبر خبرات مختلفة ولكن ذلك يتم أساسا من داخل السياق الامريكى والتجربة الفريدة التى يتصادف أنها مشتركة بين كل السود فى جميع أنحاء العالم، فالشتات يجمع بينهم، والصلة السابقة مع أفريقيا تجربة ثقافية وتاريخية تتخطى الحدود، ومن الممكن القول إذن أن كل من إستجلب إلى جزر الهند الغربية أو إلى البرازيل أو إلى الولايات المتحدة يشترك مع الباقين فى تاريخ واحد

يتصف بالإذلال والتشرذم،....إلخ، وهو ما يحافظ على الخلفية المشتركة سواء أحب الإنسان هذا الأمر أم لا، وسواء حاول أن يهرب من ذلك أم لا.

والثقافة أمر خاص للغاية، والإبداع أمر خاص للغاية، وفعل الفن أمر خاص للغاية، وهذا ليس باللغو الليبرالى الذى يكتنفه الغموض، بل هى عبارات تخلو من أى تحزب لونى أو عرافى.... فعندما يتجاهل الإنسان رؤية اللون، فإن اللون الوحيد الذى يراه هو اللون الأبيض ولا يوجد فى الواقع ما يسمى بعمى الألوان،ولا توجد تجربة أعلى شأنا من التجربة الأخرى، ولكن، ينبغى على الأقل تذكر الاولويات الثقافية عند محاولة بث روح التساوى بين المجتمع(٢).

ومنذ مدة سنوات، أعاد تشارلز فولر الحائز على جائزة بولتيزر صياغة الموضوع بهذه الطريقة:

تعكس الثقافة التقييم الذى يقوم به بلد من البلدان لنفسه، ولا مدعاة للاعتقاد بان اليوم سيأتى الذى تعيد فيه الولايات المتحدة والأغلبية البيضاء بها تقييم البلاد من وجهة نظر السود، فهذا أمر غير معقول بالمرة، ولن يحدث، ولذلك فعادة ما تستخدم عبارات مثل "حسنا، مايكل جوردان أحد أفضل لاعبى كرة السلة على مر

العصور، لكن السود دائما يتميزون فى الرياضة" فالتبرير موجود على الدوام، وحتى فى الفنون، فإن المديح الذى يكيله البيض يشير إلى أن الفنان "إلى حد ما قد استطاع استخدام اللغة بنفس الطريقة التى يستخدمها بها البيض، رغم أنه بالنسبة لى مثلا لم أتحادث أو أقرأ سوى بالإنجليزية طيلة حياتى، ومع ذلك، تقف العنصرية بالمرصاد وتذهب إلى "هناك مكان للسود فى الذهن ولكن هذا المكان لا يشتمل على الأدب أو الفن المبدع أو الشكل" ، ولكن سوف أستمر فى توكيد أننى من الفنانين، وهى عبارة صادمة لهم بكل المقاييس(٤).

وهكذا، كلما يعتقد الإنسان أن هذه المعركة قد حسمت كلما يكتشف لدهشته أنها ما تزال فى البداية، فرغم التغيرات التى طرأت على العالم إلا أن بعض الأفكار تستمر فى الوجود، ولذلك، ينبغى من جديد توكيد الثراء الكامن فى التفرد وفى المنظور الثقافى الفريد الذى يمتلكه الرجل الأسود، وبخاصة فى مجالات التعبير الأدائى، ومن المهم جدا ألا يسمح الرجل الأسود للآخرين باستئناسه، وفق معايير الطبقة الاجتماعية الغالبة، ويلزم الدفاع عن التعبير الأدائى بكل حماس وحماية هذا التعبير، ولنا حليف قوى يتمثل فى الجمهور الأسود، وكما يلحظ توماس بولى فى مجلة "الممثلون" منذ سنوات فأنه "تبذل المجهودات لبناء المسرح الأول... ويزداد الطلب على المقررات التى تناقش هذا المسرح فى العديد من الكليات وبين العديد من الطلاب، وينبغى الإشارة فى هذا

الصدد إلى ردود الفعل والمنطوقة لدى الجمهور الأسود، وإلى الرغبة فى التعبير عن هذه الردود بالتصفيق وبالدق بالأرجل وبإبداء العاطفة وبالحديث إلى طاقم التمثيل على خشبة المسرح (٥) ويذهب دوج وأرد إلى أنه ليس هناك حاجة لقراءة صحيفة نيويورك تايمز مثلا لمعرفة إن كان هناك عمل ناجح معروض حاليا حيث إن ذلك يتبين بوضوح من ردود الفعل لدى الجمهور الأسود ومن التلقائية المتوفرة فى هذه الردود (٦). ويوضح وارد كذلك أن جمهور شكسبير بمسرح الجلوب فى لندن اعتاد أن يقوم ولعقود طويلة بنفس ردود الفعل هذه، وذلك قبل أن يقع أسيرا "لقواعد السلوك الأخلاقية" التى تقوم بالقضاء على كل مظاهر التلقائية، وفى الحقيقة، فأن الكثير من ردود الأفعال التى يقوم بها الجمهور بالمسرح ترجع إلى التلقائية التى تعج بها حياة السود سواء تمثل ذلك فى تجربة الذهاب إلى الكنيسة أو إلى الملهى الليلى أو إلى الملعب الرياضى.

والمقالات فى هذا الجزء تتناول الأشكال المختلفة للأداء عند الفنانين السود والصلة بين هذه الأشكال وبين المظاهر الحياتية الأخرى ابتداء من الذهاب للكنيسة والرقص بالشوارع والتحاور الاجتماعى وحوادث التاريخ، وأعنى التاريخ الخاص بنا، وفى مقالته بعنوان "الشكل والتحول" يضيف بول كارتر هاريسون أن "مسرحة التجربة السوداء دون وسيلة راسخة للتعبير يبقى مشهدا يخلو من الحيوية ... فهذه الحوادث المسرحية قد لا تعطى الفرصة للتنفيس عن إمكانات التحول الموجودة بتجربة السود ... ومن المعروف أنه بسبب قدرة رجال الدين على إثارة الروح، فإن الأقلية من المصلين تترك الكنيسة السوداء بنفس الصورة التى

دخلوا إلى الكنيسة بها" وتوضح نتوزاك شانج فى مقالتها أن الطريق المتوسط ليس بطريق اللغة الوحيدة وليس بطريق حقول الكروم والخضروات أو بطريق قصب السكر فى فلوريدا وكوبا ويوكاتان، وهو أيضا ليس بطريق حقول الأرز فى كارولينا أو الفلبين أو اليابان أو بطريق أغانى السود الشعبية فى لوس أنجيلوس أو فى هيوستون.

وفى مقالته بعنوان "نظرية بوبرا" يذهب أميرى بركة إلى أن العالم القديم "ينتظم اجتماعيا عن طريق الروح الجماعية البدائية وأن الجماليات الأفريقية القديمة ما تزال تشير إلى ذلك ... فالموسيقى الأفرو أمريكية ما هى إلا تعبير جمعى يتصف بالارتجال كما أن الحماسة التى تصاحب الأغانى ما يزال صداها يتردد عند ستيفى واندر أو جون كولتران". ويمكن القول إن جميع المقالات بهذا الجزء تشير بطريقة أو بأخرى إلى الحيوية والاكتمال اللذين يتميز بهما التعبير الأدائى عندنا، بما فى ذلك رقص الشوارع فى الكاريبى أو دق الطبول فى أفريقيا أو رقصات الهيب هوب، فالتجربة الفنية السوداء تتصف بالصخب والقوة والتكامل.

وتذكر باربابرا آن تير أنها لا تعرف تماما ما المقصود بالدراما السوداء لكنها تعرف ما هى عليه وأن ذلك يثرى من أدائها فهى "لا تفصل بين الرقص والغناء والكتابة والإخراج حيث أن كل ذلك تجربة واحدة فى الحقيقة"، (على حد تعبير باربرا آن تير فى كتاب لوندينا توماس : "من التدريب الفلسفى إلى التحرر فى

المواسم". وحاليا، وعلى أعتاب القرن الجديد، تسنح الفرصة لمزيد من التنوير والتعلم، ولن يوجد مكان أفضل من هذا المكان حتى نبدأ منه، فدعنا إذن نبدأ.

الهوامش

(١) لويس ماسون. "نيج الالكترونى فى مواجهة التؤام الذهبى" مقابلة مع إد بولينز وروبيرت ماكبث"، فى، **المسرح الأسود**، مايو / سبتمبر، ١٩٦٩.

(٢) نتوزاك شانج. خطاب ألقى فى مؤتمر المسرح الأفرو أميركى، كلية دار تموث، هانوفر، نيو هامبشاير، ٧ مارس ١٩٩٨.

(٣) مقابلة مع دوجلاس تيرنر وارد، ١٨ ديسمبر ، ٢٠٠٠.

(٤) مقابلة مع تشارلز فولر، مارس ١٩٩٨.

(٥) توماس بولى "جمهور المسرح الأسود" فى **الممثلون**، أغسطس / سبتمبر ١٩٧١ : ٣٧.

(٦) مقابلة مع دوجلاس تيرنر وارد، يونيو ١٩٩٥.

بول كارتر هاريسون:

الشكل والتحول: حلول الروح فى أساليب الأداء بكنيسة وموسيقى السود

بجوار النهر فى بابل

نجلس حتى نبكى

ونتذكر صهيون

وقرب الأشجار هناك

تتدلى القيثارة

المنتصر يريد منا أن نغنى ويطلب فى جزل

أن نغنى له أغنية صهيون

ولكن كيف نغنى بريك فى أرض الاغتراب

المزامير ١٣٧: ١-٤

الفنان الأسود المؤدى أحد الأفارقة بالعالم الجديد، ويواجه هذا الفنان تحديا كبيرا يتمثل فى كيفية أداء أغانى التحرير التى ظل الأسلاف يرددونها وسط

أرض معادية غريبة عليهم، فبعد اقتلاع الجذور بعيدا عن أرض الآجداد، تتطلب أغانى التحرير العودة للبحث حول الأصول الروحية للمجتمع الأسود، ففى معظم ثقافات العالم، يعود الوجود إلى تلك الأنشطة الخفية التى يقوم بها الخالق الأسمى، وهذه الأنشطة تدل عليها فى كثير من الأحايين الكلمة، سواء تم ذلك بالتلفظ أو بالإشارة، وفى مالى بغرب أفريقيا- على سبيل المثال، يستخدم شعب الدوجون كلمة النومو للدلالة على قوة الكلمة، فالنومو هى القوة الخالقة التى تعطى الشكل لكل الأشياء.

وتظهر مزايا النومو من خلال الطقوس على وجه الخصوص أى هذه الأنشطة المعينة ذات الدلالة التى يقوم بها شعب من الشعوب حتى تتحقق النتيجة النفسية أو الجسدية أو الروحية للفرد والمجتمع، ومن خلال إعادة تجسيد عملية الخلق الإلهي للكون، يتوصل المشاركون فى هذه الطقوس لفهم الغاية من وجود الإنسان: الصلة الكونية مع الخالق أو مع قوة النومو التى تظل مبعث التنوير الروحى والقوة الجسمية، وكما يذهب أميرى بركة فى مقالته بعنوان "نظرية بوبرا" فأن ممارسة الطقوس هى أقدم الأصول المتعلقة بفنون الأداء، ويتولد عن هذه الممارسة "حدوث التحول فى الوعى الإنسانى"، ومع ذلك، فلكي تبقى هذه الطقوس مؤثرة، فانه يلزم ولوج المشاركين منها إلى عالم الروح أو إلى ذلك المصدر من مصادر الحيوية الروحية الذى يختزن ذاكرة الجدود، ويلزم دائما أن يتم استخدام وسائل الاستدعاء المناسبة حتى يحدث التلامس مع الروح القديمة للأسلاف بحيث تستيقظ هذه الروح، ويقوى الجسد/ الذهن، ويتحقق الإشباع

الروحى. وذاكرة الأجداد القديمة إذن هى الأساس الضرورى لفهم الاهداف الجمالية فى كل مناحى الابداع الأفرو أمريكى، الدينى والدنيوى سويا، والروح هى الحقيقة الاولى، وهى موضع الروحانية عند الاجداد، هذه الروحانية التى تثير الخيال فى الذهن، والتى تتماثل مع فكرة وميض الروح او القوة الداخلية للروح/ الذكرى التى يشير إليها روبرت فاريس تومسون والتى تتسبب فى إذكاء الخيال، ولكل ذلك، يلزم مناقشة ما الذى تعنيه كلمة الروح من المنظور الأفريقى ومن المنظور الغربى أيضا.

وبالطبع فإن الأفارقة بالعالم الجديد على دراية تامة بالأهداف الروحية للديانة اليهودية المسيحية التى ترى أن الإنسان الفانى اكتمال لصورة الخالق ويفقد الإنسان البعض من هذا الاكتمال عن طريق الخطيئة الأولى، ولذلك، يلزم له التكفير عن هذا الأمر، هذا التكفير الذى يسمح للروح بالبحث عن الارتياح بعيدا عن المعركة الأبدية بين الخير والشر، لكن قصة الخلق هذه لن تنجح تماما وسط الثقافات الأفريقية، وبغض النظر عن التفسخ النفسي والروحى المتمثل فى الطريق المتوسط فان ج. ب دانكا يرى أن الروح فى الطقوس القديمة المقدسة عند شعوب الأكان تتناسب بصورة أكبر من المشاعر التى يشعر بها الأفارقة فى ثقافات الشتات، وبالرغم من ذلك، ينبغى ملاحظة التوازن بين أفكار الأكان وبين نظرة أفلاطون للروح التى تقر بوجود الحاجة إلى تقريب الهوة بين العالم المادى والعالم غير المادى.

وطبقا لأفلاطون، فإن الروح هى وعاء الله الذى يبحث عن تحقيق الآلوهية الروحية عن طريق التوحد مع المخلوقات، ومثل الأكان، فإن الروح فى اكتمالها عند أفلاطون، تمثل التناسق أو التناغم بين الخبرة المادية والخبرة غير المادية (أى الروحية) ويعترف أفلاطون أن ضياع التناغم أو الانسجام الروحى يأتى نتيجة لابتعاد الروح عن مصدر الألوهية، وبالتالى، تنسى الروح ما هى عليه، وتنشأ الثنائية عند بنى البشر بعد أن تفقد الروح "الأشياء التى اعتادت رؤيتها من قبل إبان إتباع طريق الله: وبعد أن تتبدد المعرفة بالألوهية"، وبالرغم من ذلك كله، إلا أنه يمكن استثارة الروح من جديد عندما يلزم أن تواجه الجمال الالهى، وعندئذ تعود إلى معرفة الطبيعة الأصلية الصادقة الكامنة فيها.

ومن داخل هذا الوصف الذى يقدمه ج . ب دانكا للقوانين المقدسة فى شرائع الأكان، فإن الله (أونياما) هو الكائن الأعظم، المنير والأوحد والقادر والفاضل، ومن مفهوم الاستثارة يخرج مفهوم الأوكرا أو الروح التى هى فى المقام الأول الروح المتفردة حتى وإن تلبست فى جسد الكائن الحي الواحد، ومهمة الاوكرا هى البحث عن الإشباع من خلال الفضيلة، حيث تسعى فى الشكل الجسدى لها إلى تجميع الفضائل وتنميتها، داخل السياق الاجتماعى، وبالتالى يتحقق التناغم والانسجام الاجتماعى عندما يتحقق الإشباع للأوكرا داخل الفرد عن طريق اكتساب الفضيلة من داخل المجتمع، ولأن كل الأرواح الفردية تؤدى إلى المنير الأوحد، فإن الروح الواحدة لن تبتعد عن الله حال وجودها بالعالم الوقتى، فالأوكرا هى الأداة التى يتحدد مصير أو قدر الإنسان (نكرابيا) بواسطتها، وهى

المعرفة الملهمة التى تدفع بالفرد إلى اختزان الفضيلة داخل السياق الاجتماعى من اجل اكتساب التوحد مع الله مرة أخرى، ويقوم دانكا أيضا بلفت النظر إلى أن الاوكرا هى الذكاء الذى ينبعث من باطن النكرابيا أو هى المصير الكامن فى شخصية الروح (السانسوم) وفى الهيبيا (أى الحياة الطبيعية) اللتين تقوم الإرادة الإلهية بفرضهما، ويحمل الكائن الصادق- أو الذى فى سبيله إلى الصدق- الطبيعة الإلهية دون أية ملوثات قد تنشأ من جراء الخطيئة أو قوى الشر أو الاوكار، تلك الروح الشريرة التى تقبع أحيانا فى الخيال (دانكا: ٨٦-٨٧).

وتتضمن وجهة نظر الأكان عددا من الفروق الأساسية مع نظرة أفلاطون للأمور، فكل منهما يقر بوجود حركة عميقة الجذور تقوم بها الروح فى سعيها لاكتساب المعرفة عن الفضيلة الحقة، لكن أفلاطون يرى أن الروح تخلق وهى مكتملة لكنها تسقط خارج نطاق الكمال بسبب عصيان الله أو بسبب الخطيئة الأصلية، فالروح أو الاوكرا تتصف بالألوهية دوما لأنها لا تنفصل عن المصدر الالهى، بل تظل على علاقة دينامية مع المنير الأوحد، وهكذا، فمهما قابلت الروح فى الشكل الجسدى، فإن ذلك لن ينال من طبيعتها الإلهية، بل ينجم عن ذلك فقط التباطؤ فى الإشباع وإطالة مهمته، وقد تتصف الاوكرا بالجهل الروحى عندما ترتكب الشرور فى العالم الوقتى، لكنها لا تتوقف عن الفعل الاجتماعى، ومع وفاة الجسم، تعود الاوكرا للقاء المصدر الإلهي من جديد، ويلزم مع ذلك إن تعود إلى العالم الوقتى فى صورة تسمح باكتساب المعرفة الحقة التى تساعد على تحقيق الإشباع فى الفضائل.

وعودة الروح للأرض ليست نوعا من أنواع العقاب الذى يقع بسبب التجاوزات الجسدية او الروحية أو الأخلاقية، بل على العكس من ذلك، فإن الفرصة تسنح لمزيد من المعرفة الروحية التى تؤدى إلى إشباع الفضائل عن طريق القيام بأعمال الخير التى تسهم بدورها فى تنمية التناغم الاجتماعى:

يشبه الأمر الرجل الذى يقوم بوضع البرميل فى بئر عميقة فثقل البرميل عندما يجتذبه من البئر يدل على امتلائه بالماء، وإن ظل هذا البرميل خفيفا، فإن الرجل يعيده مرة أخرى وربما مرة ثالثة ورابعة حتى يتحقق من امتلائه وهذا نفس حال الروح التى تعاود الذهاب تجاه المصدر حتى يمتلأ برميل النكرابيا أو المصير بالخير وحتى يتحقق مصير أو قدر الروح فى النهاية.

(دانكا: ٨٢).

فالعودة للجسد إذن تضع الروح وسط السياق الجمعى(عن طريق قرابة الدم مثلا) وبالتالى تأخذ فى تنفيذ جانب من الجوانب الموكلة لها داخل الحميمية التى يتصف بها السياق الاجتماعى، وتستطيع الروح من باطن قرابة الدم (التى تشمل الأم والأب والأسلاف والمنير الأوحد) أن تكتسب المعرفة اللازمة لاستئناف البحث عن الفضيلة الإلهية، وهنا يكمن الأساس وراء العبادات الأفريقية القديمة التى تسمح بإعطاء الفرصة للفرد- عن طريق الطقوس الصارمة- للعودة إلى المعرفة المتراكمة عند الأجداد حتى تكشف هذه المعرفة عن كل "جوانب الموروث

التقليدي الذى يفسح المجال للمزيد من الإنجازات وللمزيد من المجهودات التى يبذلها الإنسان الفاضل من اجل تحقيق الخير المطلق (دانكا: ٩١).

وربما يعطى هذا التلخيص الموجز عن الروح بالتراث الأفريقى لمحة عن كيفية أداء الأغانى عند الأسلاف "هذا الضوء الخافت/ سأدعه يلمع/ دعه يلمع/ دعه يلمع/ دعه يلمع"، وعندما تستيقظ ذاكرة الأجداد وتبعث فى الروح، فإن الاستجابة التعبيرية تهدف إلى تنوير الذات وإلى التنوير الروحى كما يلاحظ فى طقوس الأداء فى نيو أورليانز التى تحتفي بالروح التى تغادر الجسد فى العالم المادى كى تتجه ناحية الدار، بحيث يصبح الأداء الجمعى بمثابة التذكرة والاعتراف بأن الإنسان الفانى يظل فى حالة دائمة من حالات الاتحاد مع المصدر الإلهي فالكينونة الحقة لا تعنى التواجد فى الجسد بل فى الروح، وما تزال هذه الفكرة موجودة فى كل الثقافات الأفريقية بالشتات والتى تحدد فيها الروحانية دون خوف أو وجل أو تردد.

وبعيدا عن التأثيرات السلبية الناجمة عن عملية الاقتلاع من الجذور ومن الموطن الطبيعى، فربما كان ذلك هو السبب وراء الحفاظ على الروح الأفريقية بكل ما فيها من القوة والجلد، فبينما ذهب الآباء المهاجرون إلى أن أمريكا هى جنة الميعاد وهى القدس الجديدة، فإن الأفارقة يرون من خلال الطريق الأوسط أن أمريكا أرض معادية وغريبة بل ومستوحشة، وفى العالم الجديد، يلزم أن يعيد الأفارقة عملية تكوين الموطن ويأخذ الواحد منهم فى يأس فى تقييم وإصدار

الأحكام بشأن العالم الجديد وذلك من خلال العدسة الأفريقية التى تهدف إلى إعادة تجميع هذه الأرواح الهائمة.

وأثناء عملية البحث عن الموطن الجديد من خلال العدسة الأفريقية يميل الأفارقة فى الشتات الامريكى إلى استعادة أفريقيا باعتبارها موضع إعادة بناء صورة الذات والإبداع من داخل هذه الصورة ولا ينبغى النظر إلى ذلك على أنه مجهود فردى يهدف إلى الحفاظ على الأنساب فقط ولكنه استراتيجية ضرورية للبقاء تحت نير العبودية والاستعمار وما بعدهما، وللتوصل مع التقاليد الأساسية المطلوبة حتى تسرى الحيوية فى أوصال الاستمرارية الروحية، وبالتالى يستطيع الأفارقة فى العالم الجديد إعادة إبناء أو إعادة اختراع الصورة الذاتية مثلما يفعل الأفارقة بالقارة حين يحاول الواحد منهم إعادة بناء سلطة التقاليد الحقيقية التى يقوم الاستعمار بمحاولة إلحاق التخريب بها.

وتحت إسار العبودية، يكشف الأفارقة فى الأمريكيتين عن التنوع فى الأصول وفى العادات الثقافية، ومع ذلك فهم يشتركون جميعا فى منظور عالمى واحد يجمع بين الإنسان والروح داخل كون واحد، وتتطلب الآلام بالعالم المادى من كل منهم التكيف للحصول على درجة من درجات الانتظام والانضباط بدلا من كل هذه الفوضى التى تحملها تجربة العبودية (بيتس: ٣٥)، ويدعم هذا الشعور الإحساس بوجود المفاهيم المقدسة غير القابلة للفساد مع بعض من الاستمرارية فى المكتسبات التى تتحقق فى العالم الجديد، ويعلق لورنس ليفين بان هذه

المفاهيم المقدسة لدى المجتمعات الأفريقية ما هى إلا "وسيلة كى يمتد العالم عبر الفضاء الأعلى، وبالتالى يحدث التواصل مع العالم الآخر عن طريق عدد من الطقوس، وهى أيضا وسيلة كى يمتد العالم عبر الزمن حتى يمكن استعادة فكرة الأجداد عن الله وتجسيد هذه الفكرة" (ليفين: ٣٠-٣٥).

وعلى الرغم من إجبار الأفارقة على العيش تحت ظل ثقافة العالم الجديد التى تعلى من شان العالم المادى، تستمر عملية تجميع العبيد تحت ظلمة الليل فى موانىء الصمت وفى تلك الأحراش والأدغال غير المرئية داخل المزارع حيث تجرى المحاولات للقيام ببعض الطقوس من أجل الاحتجاج ضد العبودية ومن أجل الشفاء من الأمراض أو من أجل الاحتفاء بالعديد من المناسبات مثل الزواج والموت، وبالتالى يتردد وقع المعاناة الجمعية، وبشكل أكثر أهمية يستوعب الصغار "الحكمة المقدسة القديمة التى نجحت أيضا فى عبور الأطلنطي" (رابوتو: ١٢٨، فيشر ١٨٣، ١٠).

وهذا الاعتراف بوجود علاقة متبادلة بين العالم الجسدى والروحى يجد التطبيق له فى كل نواحى الحياة العملية وفى كل الأنشطة التى تساعد على الرفاهية الجماعية، وكما تذهب بيفرلى روبنسون فان تلك الأماكن المقدسة السرية تصبح من بؤر الإبداع والتعبير عن الثقافة حيث يحتفظ فيها الأفارقة بثقافتهم ويقومون بالتعبير عنها ببعض من الحرية (روبنسون: ٢)، وحتى فى عالم ألعاب الترفيه، فإن ذلك يتم بتلقائية عن طريق استخدام اللغة والرقص والأغانى

حتى تجرى عملية إعادة بناء الذات وحتى يمكن أن تظل هذه الذات مفهومة من خلال بعض القصص أو العلامات المتكررة التى تجمع بين الماض والحاضر وبين الموتى ومن لم يولد بعد.

وتقوى هذه الطقوس من القيم الاجتماعية والمعتقدات المشتركة وتدعم الأساطير المقدسة والأساطير العلمانية التى ينادى كل منهما بوحدة الجماعة، ومن أمثلة هذه الطقوس قصة يعقوب، آو الصرخات وسط حلقة المصلين حين يصبح يسوع المسيح مصدر الارتباط مع الكائن الأعلى وعلى نفس المنوال تستخدم أثناء الأغانى سطور الأشعار المتكررة المستمدة من أفريقيا والتى تستدعى الاستجابة الجماعية المنتظمة من المشاركين الذين يأخذ الواحد منهم فى الدق بالأرجل عكس أقارب الساعة بطريقة يطلق عليها أسلوب المناجاة والاستجابة، وفى كثير من الأحايين يزداد الإيقاع والصخب فى عملية المناجاة والاستجابة "حتى تتملك الروح واحدا من الأعضاء الدائرين فى الحلقة بأكملها" (بيتس: ٩٣).

والصرخات بالدائرة أو الحلقة عنصر أساسي فى الطقوس التى تمارس داخل الكنائس الأفرو أمريكية، وعن طريق ذلك يستطيع الأفارقة بالعالم الجديد استخدام تعاليم الإنجيل والآلهة المسيحية التى تعود إلى مجموعة من الملائكة والقديسين والحواريين دون الإحساس بأنهم يقومون بخرق التراث الأفريقى أو الأعراف اليهودية المسيحية، وكثيرا ما تجمع هذه المراسم المقدسة بين بعض

الآلهة فى المسيحية وبين الأوريشا فى أفريقيا أى هذه القوى التى تعبر عن أنشطة قوة النومو التى ينفرد بها الله الخالق.

وتتجاوب قوة النومو مع الشخوص الأسطورية ومع القديسين والملائكة حتى يتم تلبية بعض الاحتياجات الخاصة، وفى هذا الصدد، تظهر شخصية موسى باعتباره المحرر وشخصية روث باعتبارها العائل وشخصية الملك دافيد باعتباره الزعيم، أما يسوع فى الطقوس الأفريقية فهو ليس بمصدر الخلاص بالضرورة، أو هو الابن بمعزل عن الأب، بل إن يسوع بالأحرى هو الابن/ الأوريشا الذى يسمح بالاقتراب من الأب أو الكائن الأعلى.

ويستطيع الأفارقة فى الكاريبى وجنوب أمريكا تحويل صورة الملائكة والقديسين الحماة إلى صورة الأوريشا أى أن الأفارقة بأمريكا يقومون كذلك باستخدام الصرخات بالدائرة لمناشدة الله فى علاه فهم يحاولون استدعاء المسيح فى الحقيقة وليس الأوريشا، وبذلك يتسنى للواحد منهم أن يرتقى حتى تتحقق الصلة الروحية مع ذكرى الأسلاف، ويشتمل ذلك على أداء بعض الحركات التى تحتوى على الإيقاع والهمهمة وحذف الكلمات وبعض الزغاريد والصرخات والعبارات المستمدة من الموطن الأصلى، وهكذا يمكن إعادة صياغة القيم بطريقة تؤكد الوحدة الجمعية "والهوية فى أرض جديدة تماما" (فلويد: ٣٩).

والصرخات الدينية داخل الدائرة أو الحلقة ترتبط دون فكاك بذكرى الأجداد، وببعض الأساليب التعبيرية فى عملية الأداء العلمانى فهى تعتمد على

الأغانى والرقص والطبول فى محاولة للحفاظ على التراث الشفاهى وسط العالم الجديد، والمهم فى هذه الطقوس هو كيفية رواية القصة من داخل مكان وزمان معين (مثلا إبان الهجرة العظمى أو إبان الكساد الكبير) وهذه الكيفية هى التى تعطى التميز للطقوس الأفريقية، ومن الممكن اكتشاف عنصر الأوريشا فى الأغانى السوداء على إيقاع النغمات- دون وصف أو تعليق- فهذه الأغانى الشعبية تسهم فى الكشف عن أعماق التجربة كما أنها تتلاعب بالأصوات وبالاختلافات داخل التجربة الموسيقية الواحدة كى يدلف المستمع إلى عالم غير مرئى يمتلأ بالرموز اللغوية القادرة على إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة فى تجربة المستمع/ المشارك، ويعتبر ليوبولد سنجور الشاعر السنغالى أن جوهر الأمر- أى كيفية رواية القصة سيظل

معمار الوجود أو الدينامية الداخلية به التى تعطى الشكل ولقوة

الحياة وتقوم بالتعبير عن هذه القوة، والإيقاع هو تلك

الترددات الصادمة التى تتداخل مع الكينونة الأصلية والتى تتجسد عن

طريق الوسائل المادية والحسية وعن طريق السطور والألوان والنحت

والتصوير والشعر والموسيقى وحركات الرقص، ويسمو الإيقاع

بكل هذه الأمور الحسية إلى عالم الروح ويلقى الضوء عليها (سنجور: ٦٠)

ويتعلق التقييم الذى يقوم به سنجور لعملية الإبداع فى أفريقيا بمفهوم الاستدعاء الروحى باعتبار أن ذلك هو القوة الوسيطة المبدعة المطلوبة لإجراء التحول فى الوجود المادى، فالواقع العادى مألوف ولا يلزم محاكاته فى العملية الإبداعية بأفريقيا التى تتطلب استخدام اللغة الشعرية واستخدام الإشارات، وبدلا من هذه المحاكاة، يمكن تعميق الواقع كما يظهر ذلك فى أغانى العبيد أو الأغانى الشعبية السوداء أو أغانى المزارع أو الأغانى الروحية أو فن الجاز، أو فى غيرها من الوسائط الإبداعية فى الأداء عند الأفارقة الأمريكيين، هذا بالإضافة إلى فنون الرواية والشعر والمواعظ فى التراث الشفاهى وإلى بعض التقاليد فى الفنون الأخرى التى يسود فيها التكرار والإيقاع مثل فن المعارضة وفن التهكم وفن المأساة/ الملهاة.

وتزداد القوة فى الإيقاع عن طريق جماليات التداخل بين المناجاة والاستجابة وعن طريق التناغم بين الصوت والإشارة، وتبرز الصور والأفكار خارج إطار الزمن والفضاء، وتتكثف المعانى، والنتيجة هى تحول المألوف فى الحياة المادية التى تجمع بيننا إلى قوة من القوى التى تعود إلى روح الأجداد، ويرى أميرى بركة أن الموسيقى "تدلف إلى أعماق النفس بصورة أكبر من الكلمات" فهى "تمتلك الروحانية التى ترتقى بالعالم المرئى... وتحمل الأصوات صدى الذبذبات والإيقاعات الموجودة بالحياة، ومنها ما هو معروف لنا ومنها ما نجهله (نظرية بوبرا: فى هذا الكتاب). وتكرس كل عناصر الأغنية فى الموسيقى السوداء من أجل تقوية "الذبذبات" التى تكشف عن الصفات "غير المعروفة" التى يمكن

استعادتها من عالم الروح، ولا يعود الجمال فى الأداء إلى الاغتراب الثقافى بل إلى التنوير الروحى الذى يظهر فى الحركات المستخدمة وغيرها من استراتيجيات الأداء بهدف استثارة ذاكرة الأجداد، فالتكرار والارتجال والتعدد فى الإيقاعات يتخطى حدود الزمن والفضاء ويسمح للأفارقة فى الشتات بتجاوز النمطية والإحساس بالعزلة، والأغنية الشعبية السوداء أو الموعظة الدينية لن تكشف عن الكثير إن خلت من الروحانية التى تأخذ بمجامع النفوس فى الأداء الذى يقوم به جيمس أو فرقة فلوريدا او بول روبسون أو أريثا فرانكلين وليونتين برايس.

وكل من هؤلاء المؤدين يعيد قوة النومو إلى الحياة هذه القوة التى تستدعى الطاقة المبدعة من العالم غير المرئى والتى تسمح للجمهور بأن يخبر قوة الأجداد، ويتوازى هذا النوع من الأداء مع الملاحظات التى تدلى بها كوملا أموكو بشأن الموسيقى الأفريقية التقليدية التى تمثل "التعبير الصوتى عن التجربة النفسية التى تنشأ داخل الإطار الروحى للمؤسسات التقليدية... فالموسيقى الأفريقية موسيقى رمزية وهى تعبير عن الحيوية داخل النفس وهى شئ باق يستنبطه الإنسان عن طريق الطاقة الروحية التى تسرى بالجسد" (أموكو: ٣٧).

وفى الثقافات الأفريقية بالشتات، قد تظهر أشعة التحرير من بين جنبات التجارب الدينية أو التجارب المحرمة، ولا يلزم أن توجد الثنائيات، فقد يجد الإنسان أرفع نماذج التراث الشفاهى داخل النصوص الكنسية المقدسة أو داخل

الروايات التى تمتهن الحرمات، وفى هذا الصدد، ترى ألبيرتا هنتر مؤدية الأغانى الشعبية أنها تشعر أثناء الغناء

بأنها تسبح فوق الأرض

وتأخذ فى فرك يديها

وتبكـى

نعم، أسبح فوق الأرض

وأفرك الأصابع

وأبكـى

وكل ذلك حتى أستخرج الروح من داخل الجسد (بارلو: ١٥٢)

وفى مقابلة أخرى، تضيف هنتر أن الأغانى الشعبية "قدسية فهى مثل الإنشاد ومثل الأغانى الدينية، وعندما نقوم بغناء الأغانى الشعبية فإننا نفعل ذلك من شغاف القلب ونتغنى بالمشاعر، وربما يعود ذلك إلى الإحساس بجرح غائر لا يمكن الرد عليه، وبالفعل، فإن للأغانى الشعبية بالنسبة لنا مدلولا مقدسًا" (بارلو: ١٥٢)، ومن غير الضرورى بل من غير المناسب أن توضع الأغانى الشعبية السوداء فى تصنيف مختلف عن الأغانى الروحية (التى تسمى أحيانا بأغانى الحزن) لأن كلا منهما يخدم نفس الغرض، وهو تطهير النفس من الخبرات

السلبية عن طريق التعرف على مصادر اليأس وعن طريق بث الأمل فى إمكانية إجراء التغيير فى الأحوال عبر الميلاد الروحى الجديد الذى يستعيد التناغم النفسي والروحى، ويرى جيمس كون أن الأغانى الشعبية السوداء "علمانية وروحانية" فى الوقت نفسه (كون: ١٠٨- ٤٢)، وترى ليرون بينيت أن التراث الثقافى الأفرو أمريكى "لا يعترف بهذا الفصل، والأغانى الشعبية هى الأغانى الروحية، "والخير هو السوء أحيانا، والله هو الشيطان، وكل الأيام هى يوم السبت" (بينيت: ٥٧).

ومن الجدير بالذكر أن السوء- نقيض الخير - فى اللغة العامية الأفرو أمريكية يشير إلى الفحولة وإلى السطوة، فهو القوة التى تكتسب الجمال حين تكشف عن نواحى الخير بالمجتمع، ويترادف الجمال مع القوة، ولذلك يلزم أحيانا التعبير من داخل الأغانى والرقص والطبول باستخدام العامية السيئة بل والوضيعة أحيانا وذلك من أجل أن يمتلأ المشهد بالجمال. ومثل هذا الارتباط يتضح كذلك فى احد الأشكال الموسيقية المعدلة التى تضع مسرحية سوفوكليس- أوديب ملكا- فى قالب كنسي أسود تصطحب فيه الترانيم التى يقوم المصلون السود بأدائها بحثا عن الإحساس بالخلاص وبالملاذ صيحات من الشكر ليسوع بينما يشترك الجميع فى تجربة التخلص من الذنوب.

وبصورة مشابهة، يمكن الاستماع إلى صوت المغنى والأغانى الشعبية الممزوج بالألم فى أغنية ملفن فان بيبل بعنوان "ليس من المفترض أن أموت بصورة

طبيعية" حيث يجلس المغنى فوق سطح منزل فقير فى العالم المعادى وتتصاعد فى هذه الأغنية الصيحات البدائية مثل "خذ، أو أبعد يديك عنى أيها السيد، أو لن أقوم بالقفز" وتعود هذه الصيحات لتؤكد النور الذى يشع من الروح بحيث يتحول تدمير الذات إلى لحظة من اللحظات التى لا تخلو من التفاؤل والتى تعلو فوق عمليات القمع والاضطهاد.

وبدون الشخصية القوية التى تحسنْ التعبير عن الروح، تبقى عملية وضع التجربة السوداء فى قالب درامى مجمدة داخل إطار التحليلات الاجتماعية. ويرى ريتشارد بريب أن القصص التى تقلل من شان التجربة وتضعها فى إطار مجازى فقط بها الكثير من الاعتساف الذى "يهدف إلى حل التناقضات النفسية والجسمية والفلسفية التى تواجه الإنسان" (بريب :١٢)، وفى رأى ج. س. ديجرافت أن الدراما " مستمدة من الحياة اليومية... لكنها ليست نفس الشئ... فهى تكثيف لتلك الحياة يظهر ويجسد ويؤكد بعض الأمور المرئية وغير المرئية أو بعض الأمور المحسوسة وغير المحسوسة (ديجرافت: ٣).وفى الحقيقة، يتميز المسرح الأسود بالولايات المتحدة بثلاثة أنواع من استراتيجيات التعبير: (١) محاولة إثارة الوعى الأيديولوجي لأغراض سياسية (٢) وعرض بعض القصص الميلودرامية أو تواريخ الحياة لتصوير التجربة السوداء من المنظور التاريخى أو الاجتماعى (٣) وتجسيد التجربة عن طريق الأعمال المسرحية المبدعة. وفى الحالة الأولى، تتخذ الحادثة المسرحية شكلا زائفا من أشكال التعليم يعرض جانبا واحدا من الصورة بطريقة مباشرة. وفى الحالة الثانية، تسود الناحية

الأخلاقية فى القصة التى تقوم بعرض جانب وحيد لا يتغير من الواقع هو "الواقع الخارجى الذى يشبه الواقع التاريخى الذى نحياه حتى يتحقق البعض من الاستمرارية" (بريب: ١٣)، وفى هذا النوع من الدراما يبقى الموضوع فى المقدمة ويمس شغاف القلب ويثير الاستجابات المتعاطفة مع الأحداث.

ومع ذلك، لا تعطى هذه الحوادث المسرحة الفرصة للتنفيس عن إمكانات التحول التى تكمن فى التجربة السوداء وتبقى مجموعة من الأقاصيص الصحفية من الحياة أو مجرد القيام بسرد بعض التجارب العادية التى يرى جورج س. وولف فى مقالته بهذا الكتاب إنها تعرض "التوقعات المبرمجة والمعروفة مسبقا بشان اللغة والمعاناة، حيث يبدو أن كل شخص غير متاح للآخرين وأن كل شخص لا يعير الآخرين اهتماما، فالكل يظن انه يعرف كل شئ وبالتالى. لا يتبقى للمسرح دور بالحياة رغم انه يلزم إماطة اللثام حتى يتحول كل ما يراه الناس عاديا إلى مادة جديدة".

وهكذا يلزم أن تقوم الإستراتيجية الثالثة بانتهاك الأسرار وإثارة الخيال حول الأحداث بالقصة بحيث يتولد "الوعى الأسطوري" الذى يعيد تمثيل "الواقعية الداخلية" التى تتخطى حدود الزمن والفضاء، وباستخدام الواقعية، فإنه ينبغى بالضرورة أن "تتكشف الرموز الموضوعية التى يمكن التعرف عليها، والتى تمتلك "الحركة الدائرية التى يمكن الإحساس بها" (بريب: ١٣)، ومع ذلك يكتفى معظم النقاد بالتعليق على الموضوع والمضمون الظاهر على سطح التجربة السوداء دون

إمعان للنظر فى رسالة الأداء الرفيعة التى تهدف إلى الكشف عن الروح " بالرغم من أن الأفعال الرمزية داخل التجربة المقدسة العلمانية وداخل الحوادث المسرحية تمتلك القدرة على الكشف عن ذلك الشئ الذى يظل قابلا للتغيير بحيث لا يقتصر الأمر على مجرد القدرة على التصوير" (سميث: ٥٧)، وترى ماريمبا آنى الفعالية التى تتصف بها إعادة تمثيل الحدث حيث يتضح العمق فى القوة التى تتميز بها الدراما باعتبارها من "الآليات الثقافية القادرة على إعادة بناء الأحداث العادية فى الزمن والفضاء، وهذه مقدرة مدهشة ومبهرة تمثل نوعا جديدا من التسامى بعيدا عن التكوينات المصطنعة التى يحتويها الفكر المجرد، فدراما الطقوس تحاول إجراء التحويل داخل النفس، وتحاول إعادة تعريف الواقع فى لحظة معنية، وبالتالى، تكتسب واقعية ذات أبعاد كبيرة" (آنى: ٧٥).

ومن بوركينا فاسو، تضيف المفكرة ماليدوما باتريس سوم أن ما نراه من تكسر فى العالم المرئى ما هو إلا مجرد المرحلة الأخيرة من الواقعية أو قمة جبل الجليد، ولمواجهة ذلك، يلزم "البحث عن الخبايا وعن الجوانب الرمزية التى تتجذر فى عالم الروح" فمحاولة التوسط لعرض الواقع المادى الذى يشيع بالعالم المرئى ما هى إلا محاولة "تشبه تقليم الحشائش الميتة بدلا من اقتلاعها كلية، فالمرئى مظهر من مظاهر غير المرئى، وما نراه من واقعية على السطح ما هو إلا العلامة أو الشعار المرتبط بالفكرة، وهو "انعكاس للذاكرة عميقة الأغوار، وآلية للقضاء على الاختلال الوظيفى عن طريق الطقوس التى تقدم عالما تؤثر فيه العناصر الخفية على ما نراه، ويبقى الهدف أو الغرض بمثابة القوة المحركة التى تسهم فى إضفاء الفاعلية على هذه الطقوس، (سوم: ٤٣).

فقوة الكلمة - سواء باللفظ أو بالإشارة - هى القادرة على الكشف عما يدور، والمسرحية هى الشئ الباقى التى لا يقتصر إعادة عرض الأحداث بها على مجرد التعبير الشفاهى، بل من الممكن أن يمتد الأمر حتى يشتمل على التعبير بالإشارات عن التجربة السوداء وهو ما يتضح فى العمل الذى يشترك سافيون جلوفر فى كتابته مع جورج س وولف بعنوان "كل هذه الضجة وكل هذا الهراء" أو فى التجسيد المبدع الذى تقوم به جيل موريس فى مسرحية أميرى بركة "سفينة العبيد" فى أواخر الستينيات، فبدلا من توثيق التجربة فى بساطة يلزم إعادة بناء الحدث حتى يستوعب الجمهور ما يكتنفه من غموض وذلك عن طريق استخدام الذاكرة القديمة التى تهدف إلى إجراء عملية التحول فى روح الكائن الحى.

ويرى أوليفر جاكسون أن التعبير الشفاهى وغيره من صنوف التعبير أحد الوسائل لإبراز ذلك الشئ الذى يكتنفه الغموض "فكل التعاملات مع العالم- بغض النظر عن تسميته بالعالم الروحى أو خلاف ذلك- تتم عن طريق الحواس التى تستوعب الأمور والتى تستغل العلاقات بين الأشياء، وعندما يفهم الإنسان ذلك، فإنه سوف يحاول إزاحة الغموض عن الأشياء رغم أنه قد لا يفهم تماما الآليات التى تجعل هذه الأشياء على ما هى عليه، وفى الحقيقة فإن استمرار شئ من الأشياء فى تأدية وظيفته للأبد ما يزال من الألغاز التى تحتاج إلى حل" (روبى).

ويرى دارس الديانات الأفريقية جون مبيتى أن الدين يمثل "احتفاء الأفارقة بالحياة وبمصدر البقاء" (مبيتى: ٧٣)، وفى منتصف الستينيات، قامت باربرا آن تير بتطوير أسلوب فى الأداء يستبدل" الفن الأوروبي المتمركز حول الفرد بالمسرح إلى نوع من الفن يتمركز حول الله، وذلك باستحداث بعض الشعائر الكنسية- المستمدة أصلا من المراسم الأفريقية- فى الحفلات التى يقوم المسرح القومى الأسود بإقامتها فى نيويورك، وفى هذا السياق، يصبح المؤدى عينا للمجتمع ويقوم بالإدلاء بشهادته حتى ينير أبعاد التجارب العادية مما يعطى الفرصة لإعادة التقييم الاجتماعى ولتحقيق التحرر الروحى الجمعى، ويطلق المسرح القومى الأسود على هذا الأسلوب من الأداء أسلوب "إحياء الشعائر". وتعلق مانسي ويليامز أن هذه الشعائر "تجربة موسيقية تمتلك قوة طاغية من قوى الإبداع تقوم بالترفيه عن الجمهور وبتغييره" كما أن هذه الشعائر تحتوى فى جانب منها على عناصر مستمدة من الدين والرقص والموسيقى والتعاويذ والتجربة الجمعية، ومن ناحية أخرى، يحتوى جانب الإحياء فى تأدية الشعائر على القدرة على التعبير وعلى الاحتفاء بفرحة العيش والبقاء مما يوفر للمؤدى وللمشاهد معا الإحساس بالتطهير وبالتحرر (ويليامز: ٥١).

ومن المعروف أن مراقبة الأمور والإدلاء بالاعتراف من أهم الأهداف بالكنيسة السوداء وبالأداء الموسيقى فيها، ففى كل إستراتيجية ثقافية يتم التعبير بالكلمات والأفعال- أى بالاعتراف- بدرجة مختلفة من درجات التحفظ، وذلك باستخدام التكرار والإيقاع الذى ينجح فى تحويل التجربة المألوفة إلى كشف جديد، وعلى سبيل المثال، تكشف نتوزاك شانج فى مسرحية "من أجل البنات الملونات" عن

بعض من أنواع الاعتراف على شكل أغان شعبية شعرية ينبغى أن توقف الشعور بالتقارب الروحى بين جميع النساء، وعنصر الكورس بهذه الشعائر يسمح برؤية الشخصيات باعتبارها من النماذج الأصلية التى تمر بعملية التحول فى الروح والتى توضح الحاجة الجمعية إلى مداواة الإحساس الحاد بالأزمة، ومن الجائز فى ضوء ذلك، أن يبقى المسرح الأسود كوسيلة من اجل الإصلاح الاجتماعى ومن اجل الوضوح النفسي، وينبغى أن يقوم هذا المسرح بابتداع العروض التى تبحث فى الألغاز وفى نواحى الغموض بالتجربة وذلك باقتباس بعض الاستراتيجيات التى تسير عليها الكنيسة السوداء، وتهدف هذه العملية برمتها إلى التحرر وإلى الاستبراء كما أنها تعطى الفرصة لمزيد من إنعام النظر فى التجربة المادية التى تعرض عن طريق إعادة تمثيل الواقع.

ويرى ثيوفيس سميث انه فيما يسمى بثقافات التعاويذ فى الشتات الأفريقى، فإن الشفاء أو الاستبراء من المرض مهمة تستدعى كل مواصفات إجراء التداوى بالكون وذلك حتى يمكن معالجة الاختلال الوظيفى الذى يحدث عن طريق بعض الشعائر أو المراسم السحرية التى لها الكثير من القدرة (سميث: ٥٦)، ووظيفة الاستبراء من المرض إذن ترتبط بنظرة عامة للعالم "يتكون فيها الكون، ويعاد تكوينه" ومن الممكن أن يكون الترياق ساما أو غير ذلك فى ضوء التعاويذ التى تستخدم مع عدد من الحركات الرمزية، وتنشط عملية الأداء عن طريق الجمال بالكلمات- النومو- بغض النظر عن الصناعة اللفظية، وتصف سيدنى ماهون هذا الجمال المطلوب لبناء الرؤية الكونية وللاستبراء فى المقدمة التى تقوم

بكتابتها لعدد من المسرحيات للكاتبات السود" حيث تضع المشتغلات بنسج الكلمات ونسج العوالم الأدب بجوار الخيال، وتقوم كل واحدة منهن بالإدلاء باعترافها عن طريق الشعائر وعن طريق بعض الخرافات بحيث تنتزع الحقيقة من براثن الوهم" ، ولذلك، "تنشغل هؤلاء المبدعات تحت أستار الظلام بالأحلام وبالكوابيس التى يمكن أن يتكلمن عنها، والواحدة منهن تدرك أن هذه هى البداية للوصول إلى رحم الضوء، وتستمر المسرحيات فى الحديث عن عالم من الظلمة والضوء تكشف الحياة فيه عن بعض من المعان السحرية والصوفية" (ماهون: المقدمة، ١٤).

وفى كل من الحوادث الدينية والعلمانية، يتمحور البناء والنحو حول المجاز (بيتس: ٣١-٣٢) وتكشف الأنشطة عن المعنى والمغزى من وراء الأفعال المحسوسة، ويتحدد الإطار أو البناء عن طريق الوسائل التى تقوم قوة النومو باستخدامها مثل الأغانى والرقص والطبول، وتسهم هذه الوسائل فى استثارة الحالة الوجدانية المستهدفة وفى التحكم فيها، ويلزم على المشاركين فى الحادثة قبول عدد من المتطلبات التى تمهد الطريق للحصول على الهوية الجديدة بعد أن تطرأ عملية التحول (فرناندز: ١٢٥)، ويتغير الإطار المجازى كلما دعت الحاجة، فهو إطار غير ثابت تتداخل فى نفوس المشاركين بالشعائر به مشاعر تتراوح بين عدم الرضا عن الذات وبين القيام بتضخيم هذه الذات (فرناندز: ١٢٣) وهو ما يبدو بالضبط فى المراسم المأساوية التى تقوم بها قبائل اليوروبا فى غرب أفريقيا حيث يمر المشارك فى تجربة التكسر أو التهدم فى الذات بكثير من

المعاناة أثناء عملية مواجهة القوى المعادية، ولكنه "يستطيع فى النهاية جمع شتات نفسه عن طريق فعل من أفعال الإرادة" (كاتراك: ١٩)، وفى نهاية المراسم الكنسية أيضا، وبعد أن تتحرك جوامع النفس عبر كل المتطلبات الدينية، يصل المشارك إلى التنوير، ويتحول من حالة من حالات الجهل إلى حالة من حالات الوضوح الوجدانى والروحى.

ويشيع انه بسبب القوة التى يمتلكها رجل الدين والتى تعمل على إثارة الروح، فإن الكثيرين يقومون بترك الكنيسة السوداء بطريقة تختلف عن الطريقة التى يدخلون بها إلى هذه الكنيسة، ولا يتعلق الامر هنا فقط بقوة الكتاب المقدس التى تعيد تمثيل الحقائق التاريخية بل يظهر كذلك دور الخرافة من باطن اللغة التى توضح الترابط بين طبيعة الشعوب وبين طبيعة الكون، ثم تبقى إعادة التجسيد لبعض من القضايا الدنيوية عن طريق الارتجال بحيث يسهم رجل الدين الأسود تقليديا فى تنمية التحرر النفسي وفى الأستبراء الاخلاقى عن طريق تنقية دواعي الإرهاب الاجتماعى وعلاج هذه الدواعي بالأدوية الروحانية.

ورجل الدين الأسود فى الحقيقة مركز من مراكز التعبير فى الأداء الأفرو أمريكى فهو من بين القوى العليمة ذات السطوة، ويلزم أن يكشف فى الحكاية او الموعظة التى يلقيها عن عدد كبير من إستراتيجيات التعبير المستخلصة من التراث الشفاهى الأفريقى وبالتالى تكتسب القصص المألوفة بالنصوص المعان الاجتماعية الجديدة، وبدلا من أن تقوم الموعظة بتجميل الحياة من الخارج، فإنها

تحاول تغيير الواقع الداخلى لدى المصلين، وتستحثهم على القيام باستجابة جمعية وتتعزز هذه لاستجابة بالإيقاع/ والتكرار اللفظى وغير اللفظى الذى يساعد فى توسعه القوة التى تتميز بها الكلمات.

والموعظة شكل من أشكال الارتجال ويضيف والتر ف بيتس أنها صيغة من صيغ الكشف عن الغموض الذى يكتنف الكلمة المقدسة وذلك عن طريق القيام بثلاث مراحل محددة عند الأداء: الافتتاحية، ثم بناء الأحداث، ثم الذروة، فبعد دعاء قصير مكتوم بالافتتاحية، ينتقل رجل الدين إلى مرحلة بناء الإحداث ويلقى بنص معروف يستلزم استجابة من الاستجابات المتواضعة وذلك بفرض إحداث نوع من التوازن بينه وبين المصلين، وفى هاتين المرحلتين الأوليتين، تتصف اللغة المستخدمة من جانب رجل الدين بالتعريفات وبعرض الأفكار، ويتراوح الخطاب بين الحديث البلاغى والحديث المرسل، وعند هذه النقطة يستعد رجل الدين لمرحلة الذروة التى تلجأ إلى التكرار والإيقاع والارتجال وإلى عدد من المحسنات الأخرى مثل الأغانى والصرخات المغتصبة بل وربما إلى بعض من الأغانى الشعبية التى تكشف عن عدد من المؤثرات الصوتية المتميزة فى اللغات الموجودة بغرب أفريقيا. وتكتسب لغة رجل الدين هنا النغمة الموسيقية للمحافظة على التماسك فى الشعائر، ويمكن أن ينتقل من الإنجليزية المكتوبة إلى الإنجليزية القديمة ثم إلى العامية مع القيام ببعض من التغيير فى سرعة وطول وحجم العبارات، حتى يتم التركيز على الأفكار والقضايا.

وبعد أن تبدأ هذه الوسائل فى إحداث التحول الوجدانى المستهدف يزداد الأمر عمقا عن طريق استخدام أسلوب المناجاة وعن طريق استجابات الموافقة التى تصدر من المصلين، ويستمر رجل الدين فى إلقاء الموعظة بطريقة هادئة تصل به إلى الذروة حتى يصبح للشكل الغلبة على المضمون، ويستبدل رجل الدين الترتيب المنطقي بالتعبيرات الشعرية، وعند هذه النقطة، يزداد الاهتمام عند المصلين وينتهى كل سطر من السطور بالنص بالشهقات المسموعة التى تستدعى إلى الذهن الأساليب اللفظية المعروفة بالشعر فى البلدان الواقعة غرب أفريقيا.

وقد يقع اختيار رجل الدين على أداء عدد من الحركات فيتجه نحو المذبح أو يتراجع من على المنبر أو يأخذ فى الإشارة بالمنديل الذى يحمله، بل وربما يعطى الانطباع بأنه على وشك أن يفقد الوعى، وكل ذلك يتم بطريقة تتشابه مع أسلوب الأداء وأسلوب الحوار فى الروايات التى تُقَص بغرب أفريقيا، ويعتمد نجاح هذه الشعائر- كما يحدث بغرب أفريقيا - على قدرة رجل الدين على توجيه كل هذه الأساليب الموجودة بممارسات الأداء العلمانى والكهنوتى فى ثقافات الشتات الأفريقى من أجل تشجيع الذات الجمعية، وبذلك تقوى الروح، وتبدأ عملية التحول والتغير الأخلاقى (فلويد: ٩٥-٩٦).

ويتطلب هذا التحول عملية تنتقل بموجبها الصور القديمة إلى صورة حديثة، بحيث تنتقل الأفكار فيها إلى الواقع الجديد، وبالإضافة إلى الإيقاع، يظهر التكرار، أحد وسائل الأداء الهامة فى ثقافات الشتات الأفريقى، التى تستعيد

الأصول التى تدعم الاستمرارية الثقافية فالثقافات الأفريقية تعي التواتر والتكرار فى الحياة وهى مجبرة على الاستجابة للتوجس الذى تشعر به (سنيد: ٥٠- ٧٧) وبذلك تستطيع أن تنجح فى تحقيق التحول المناسب وسط الطبيعة دائمة التغير، وهذا الوعى بالتغير بتصدي للمفهوم الأفقى للزمن الذى يقتصر على رؤية الأمور آنيا بصورة متعددة الجوانب فقط بدلا من أن يراها فى صورة تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل أى على شكل بناء دائرى واحد يتصف بالقدسية وبالديناميكية حتى تعود قيم الماضى لكى تؤكد أغراض الحاضر وذلك من خلال الشعائر التى تقوم بتعزيز الرابطة الكونية مع التجارب العادية فى الحياة.

ويذهب سنيد إلى أن الرغبة المتأصلة لدى ثقافات الشتات الأفريقية لقبول عنصر التكرار فى الحياة تعنى "الرغبة فى الاعتماد على الأمر المتوفر سهل المنال عند الضرورة"، وهذه استراتيجية تتخذ الشكل الأمثل لها فى الارتجال الذى "يعتمد فيه المرتجل على الوقع المنتظم" وترى سيدنى ماهون أن المسرح الأسود يحمل فى طياته كذلك فكرة التكور أو دوران الدائرة وهى فكرة تساعد فى كثير من الحالات على فهم البناء والزمن، فسواء تم اختزال الزمن أو توسعته، فإن الإنسان ينتقل من ضربة على الطبول إلى ضربة أخرى ومن مشهد إلى آخر بدون الحاجة إلى الرجوع إلى عقارب الساعة المعلقة على الحائط بل عن طريق الإيقاع بالمكاشفة، ومثلما يستخدم الموسيقيون بالجاز عنصر الارتجال فإن كتاب المسرح الأسود تتوفر لهم الحرية لتوسعة الأداء المنفرد بحيث من الممكن أن

يحتوى المشهد على ثمان من المؤدين يسعى كل منهم إلى الوصول لذروة الفهم (ماهون: المقدمة، ص ٣٣).

وربما يرى الإنسان هنا الصدمة فى القول المأثور قديما أن ما يذهب دائريا يعود دائريا، وبذلك تنتقل الخرافات والقيم القديمة حتى تتصارع مع الصيحات المنادية بالعصرية، ولكن تبقى القدرة على التعبير حيه وحيوية وصادقة من داخل الاداء المنفرد لباد أو لبيرد أو لترين، هذا الأداء الذى يقوم بتوسعة مفهوم الزمن والفضاء، ومثل الأجداد الذين قاموا بعبور الطريق الأوسط من قبل، والذين وجد الواحد منهم نفسه فى حالة من التشابك مع التجربة الجديدة المهيمنة، فإن عملية مضادة تنشأ الآن كذلك من اجل البحث عن التغيير ومن اجل التوافق بين المرئى وغير المرئى من الأمور، وتزداد الأقنعة المتناسبة لأغراض الأداء العلمانية أو الدينية جمالا فى الوقت الحاضر، وتستدعى الأرواح القديمة كما يظهر فى الرقصة الجماعية الشعبية بعنوان "الزحافة الكهربية - موقف الحافلة -" التى يلتزم فيها كل عضو من المجموعة بتكرار نفس الحركة، ومع ذلك يتخذ هذا العضو البعض من الحركات الجديدة كذلك كما لو كنت الآلهة تدفعه من داخل ذلك العالم غير المرئى، وعند مفترق الطرق، يتم اكتشاف إيشو الحاوى الأسطورى وملك الأغانى الشعبية عند اليوروبا وتعاود هذه الشخصية الظهور فى الشتات الأفريقى حتى يسترشد بها الجميع لكي يجتاز كل منهم التآكل النفسي الذى يشعر به، وإيشو حاضر بالتأكيد فى الاعترافات التى تعبر عنها الأغانى الشعبية فى مسرحية أويامو بعنوان "دعنى أعيش فى الجنوب" والتى

عرضت فى الثلاثينيات، فالروح الإنسانية والأحاسيس الشخصية يتلامسان ويستلهمان عالم الروح حتى يمكن الوصول إلى الشعور الجمعى بالنقاء والصفاء.

وبالنسبة للمبتدئ، يختفى إيشو بعيدا عن الحقول بالريف على سبيل المثال، حيث يرى أن لغة الجسم تعبر عن الخنوع رغم أنها فى الواقع رقصة تهدف إلى تحقيق القوة الذاتية وإلى إبعاد نظر المراقب عن التباطؤ فى العمل، وقد لا يرى المبتدئ إيشو فى المدن كذلك حيث تبدو الكيفية التى يسير بها شباب المعازل كما لو كانت شكلا من أشكال الإرهاب بينما هى الواقع رقصة ثانية من رقصات الأداء- أو قوة النومو- التى تتناسب مع القوة الغاشمة لحركة التصنيع بالحضر، وبالإضافة إلى الأبطال الأسطوريين الآخرين ممن يجلسون على قمة الإبداع الموسيقى من أمثال مونك ومايلز ومنجوس ومورتوس، فإن كلا من الصورتين بالريف والمدينة تعود فى الأساس إلى إيشو الحاوى الذى يتسلح بقوى الطبيعة الجامعة والذى يتحصن بالاستقواء عن طريق الدهاء والخداع والحديث المعسول، ويظهر أوشو فى عدد من العروض بأعمال الكاتب المسرحى أو جست ويلسون الحائز على جائزة بوليتزر للأدب.

والفن المسرحى عند ويلسون يكشف عن عدد من الاستراتيجيات فى التعبير ترجع إلى التراث الشفاهى الأفريقى بما فيه من الإيقاعات وأساليب التكرار والحديث بالعامية والأغانى الشعبية والدينية التى تؤدى فى حضور مجموعة من اللاعبين الرئيسيين يقومون بالتوجيه: ليفى فى "ماما رينى"، وتروى فى "الأسوار"، وبينوم فى "جوتيرنر"، وهيدلى فى الجيتارات السبعة، وهامبون فى

القطارين، وتيرنبو فى "جيتنى"، والشاب ويلى فى "درس البيانو"، ولكل من هذه الشخصيات عند ويلسون القدرة على تحويل الفوضى وعدم الانتظام إلى إمكانات تتصف بالإيجابية، وهو ما يبعث على التذكرة من جديد بالمهارة التى يتحلى بها إيشو الذى يستطيع الظهور فى العديد من الأقنعة عند مفترق الطرق.

ومن بين الشخصيات التى يقوم اللاعبون باستخدامها فى التراث الشفاهى الأفرو أمريكى شخصية القرد الناطق وشخصية الأرنب برير والعنكبوت أنانسي والغازي جون وشخصية جون هنرى، وجميعها من الشخصيات التى تقتحم حياة الناس فى أعمال مفترق الطرق وذلك بغرض إلقاء التحدى وزرع مواطن النزاع فى مواجهة السلطة والقوة السائدين بالنظام القائم. ويظهر اللاعب فى البداية فى صورة كاريكاتوريه تمثل جانبا واحدا قبل أن يستطيع الوصول إلى الرقصة الكونية عند مفترق الطرق وقبل أن تختل الوظائف، ويبدأ من خلال فنون الارتجال اقتراح شكل من أشكال الجسم أو التوافق (فلويد: ٢٤)، ومثل إيشو الذى يمتلك ساقا واحدة فى عالم البشر المرئي والساق الأخرى فى عالم الآلهة غير المرئى، يأخذ اللاعبون فى أعمال ويلسون فى الرقص دون تجاوز للحدود الموضوعة، وتعود الصلة بين العالم الكونى والعالم الاجتماعى التى تتوقف لبعض الوقت فى الطبيعة التى يرى جميع اللاعبين أنها وحدة واحدة لا تتجزأ، وعندئذ تتكشف الدعوة لضرورة البقاء عند مفترق الطرق أو عند مفترق طريق التجربة

السوداء الذى يجمع بين العالم المادى والعالم الروحى والذى يتصدى للعوائق التى تهدد الوجود وتحقيق التناغم فى الحياة.

وفى "درس البيانو" يربط الشاب ويلى بين ذلك العالم المرئى والعالم غير المرئى عن طريق وشم الأسماء والصور وتواريخ أفراد العائلة على أرجل البيانو، ويرمز هذا الطقس المعبر إلى التحول الذى يطرأ على البيانو بحيث يصبح مثل المذبح المقدس الذى يحتفظ بالتاريخ الشفاهى المرئى وغير المرئى، وبالتالى تعود الصلة بين الأحياء و الأموات، وتستخدم القصص فى المسرحية الأسلوب اللفظى والأسلوب غير اللفظى مما يوحى بالتضاد فى القصص المرتجلة فى بعض الأحايين بحيث تصبح اللغة المشبعة بالعاطفة هى الأغنية وهى الحوار معا (بون).

ويلعب البيانو دور المؤرخ الصوتى، فهو قوة النومو المطلوبة لبعث الحياة فى ذاكرة الأجداد، مثلما يحدث عند اللوكاسا فى قبائل اللوبا التى يقوم مورالز بوصفها حيث "يتم التأكد من انتقال حوادث التاريخ بدقة من جيل إلى جيل آخر عن طريق النغمات وأساليب الإيقاع بالقصة ذاتها.... وبنفس الطريقة، تساعد الموسيقى وأساليب العزف فى المحافظة على الاستمرارية التاريخية التى يعتمد عليها النظام الاجتماعى" (مورالز: ١٠٧)، وفى مسرحية درس البيانو كذلك تخف حدة الارتباطات العضوية مع البيانو بسبب الافتقار إلى عدد من الشعائر الضرورية وهو ما يقلل القدرة على إعادة الحيوية إلى عنصر الحماية التى يوفرها تراث الأجداد، وبالنسبة للأفارقة فإن التراخى فى الشعائر لا يسفر عن

ضياع الحماية من جانب الأجداد فى مواجهة القوى الكارثية فحسب بل إن ذلك أيضا يهدد السطوة والوجود المستمر للأجداد فى العالم غير المرئى بحيث تبدأ العائلة فى التآكل، ويتطلب هذا التهديد- بدلا من الارتجال غير الناجع الذى يقوم به ويلى- فك إسار الاعتراف من بين المحفورات الباقية وذلك حتى يمكن لويلى أن يقفل عائدًا إلى الطريق الأوسط بإفريقيا أى طريق الأجداد وطريق الآلهة الخاصة بهم (مورالز: ١٠٧)، وبهذه الوسيلة، يتحقق التناغم والانسجام ويستمر الحفاظ على القدسية فى الروابط.

وتكشف أغنية التحرر من الإسار التى يستخدمها ويلسون عن القرابة بين الأحياء والموتى، فنحن نواصل العيش وسط الاستمرارية الثقافية والروحية التى تقوم بتوجيهها القوى الخلاقة التى تبعث الحياة فى الروح وفى الذاكرة، وبعكس المبادئ التى يسير عليها المذهب الطبيعي بالتراث الغربى، فإن المسرح الأسود لا يحمل المرآة التى يعكس بها الطبيعة بل إنه يستحضر عملية من عمليات السحر يوقظ بها قوة الطبيعة حتى تلقى بضوء المعرفة على التجربة، وكما يظهر فى العنوان الذى تستحدثه شاى يونجبلاد فإن الواحد منا يقوم بغربلة الشقاء الذى تحس به الآنسة أوتان بدلا من الاستسلام للأوهام ولعقدة بيولا أو محاكاة الحياة.

المراجـع

أموكو، كوملا. نحو تعريف للموسيقى الأفريقية التقليدية: نظرة إلى غانا، فى **"أكثر من الطبول: مقالات حول الموسيقى والموسيقيين بأفريقيا وأمريكا اللاتينية"** تحرير أرين جاكسون، ٣١- ٤٠، ويستبورك، كونكتيكت: جرينوود، ١٩٨٥.

آنى ، مارييا. **يوروجو: انتقاد للفكر والمسلك الثقافى الاوروبى من وجهة النظر الافريقية**، ترنتون، نيوجيرسى، : المطبعة الأفريقية، ١٩٩٤.

بارلو، ويليام. **النظر للأسفل: ظهور ثقافة الأغان الشعبية**، مطبعة جامعة تمبل، ١٩٨٩.

بينيت، ليرون. **حالة السواد ومقالات أخرى**، شيكاجو: جونسون، ١٩٦٤.

بون، ريفون. المناجاة والاستجابة وقصة العبيد فى مسرحية أوجست ويلسون درس البيانو فى **الاستعراض الامريكى الأفريقى**، ٣٢، صيف ١٩٩٨، ٢٦٣- ٧١.

براينت جاكسون، بول. المسافرون عند كيندى داخل الاستمرارية الأمريكية الأفريقية فى **الحدود المتشابكة: مسرح أدريان كيندى**، تحرير بول براينت جاكسون ولوى مور أوفرييك، ٤٥- ٥٨، مينيا بوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٩٢ (راجع الجزء الثالث من هذا الكتاب).

كون، جميس **الأغان الروحية والشعبية**، نيويورك: سيبرى، ١٩٧٢.

دانكا،ج. ب **مفهوم الآلة عند الأكان**، لندن: فرانك، ١٩٦٨.

دار ، علو. ناتشيز والأغان الشعبية، تسجيل فى **داخل العالم**، تسجيلات الأطلنطى، ١٩٩٨.

ديجرافت، ج. جذور الدراما والمسرح الأفريقى فى **الأدب الأفريقى اليوم** ٨، ١٠٧٦، ١- ٢٥ (راجع الجزء الأول من هذا الكتاب)

فرناندز، جميس. تحليل الشعائر والتواز المجازى فى الأشكال الأولية فى **ساينس**، ١٨٢، ١٩٧٣، ١٣٦٦- ٦٧.

فلويد، سام **القوة فى الموسيقى السوداء**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٥.

كاتراك، كيتو. **وول سونيكا والتراجيديا الحديثة**، ويستبورت، كونيكيتكت: جرنيوود، ١٩٨٦.

ليفين، لورنس. **الثقافة السوداء والوعى الأسود**، نيويورك: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٨١.

ماهون، سيدنى. **المقدمة فى الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس**، نيويورك: مجموعة المسرح والاتصالات، ١٩٩٤ (راجع الجزء الثالث من هذا الكتاب).

مبيتي، جون. **الديانات والفلسفات الأفريقية**، جاردن سيتى، نيوجيرسى: دابلداى، ١٩٧٠.

مورالز، مايكل أشباح البيانو: أوجست ويلسون وتصوير التاريخ الأمريكي للسود، فى **الأسوار والبوابات**، تحرير آلان نادل، ١٠٥- ١٥، مطبعة جامعة سيوا ١٩٩٤.

بريب رتشارد. **الخرافة والواقعية والكاتب بغرب أفريقيا**، ترنتو، نيوجيرسى: المطبعة الأفريقية، ,١٩٩٨بيتس، والتر. سفينة صهيون: المراسم الكنسية الأفريقية فى الشتات الأفريقى، نيويورك: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٧٨.

روبنسون، بيفرلى. **جميع الأشياء بالذاكرة: الألعاب الأفرو أمريكية**، سان فرانسيسكو، مطبوعات ك م ت، ١٩٩٨.

روبى، ديانا. "أوليفر جاكسون فى طريق الصنع" مجموعة من المحادثات مع أوليفر جاكسون بالاستديو الخاص فى أوكلاند، كاليفورنيا، أغسطس ١٩٩٦.

سنجور، ليوبولد. روح الحضارة والثقافة الزنجية الأفريقية فى مجلة **الحضور الأفريقى**، ٨، ١٩٥٦، ٦٠.

سميث، يثوفيس. **استلهام الثقافة**، نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٩٤.

سنيد، جيمس التكرار فى الثقافة السوداء فى **الأدب الأسود ونظرية الأدب**، تحرير هنرى لويس جيتس، ١٢٩- ٨٠، نيويورك: ميثيون، ١٩٨٤.

سوم، ماليدوما باتريس. **الشعائر: القوة والشفاء والمجتمع**، بورتلاند، أوريجون: سوان، ١٩٩٣.

توماس، لوندمينا وباربارا آن يتر والمسرح القومى الأسود. **قوى التجول فى هارلم**، نيويورك: جارلاند، ١٩٩٧.

تومسون، روبيرت فارس. **وميض الروح**، نيويورك: راندام١٩٩٠.

ويلسون، أوجست **درس البيانو**، نيويورك : بلوم، ١٩٩٠.

ويليامز، مانس. **المسرح الأسود فى الستينيات والسبعينيات: تحليل تاريخى نقدى للحركة**، ويستبورت، كونكيتكت، ١٩٨٥.

بيفرلى روبنسون: الإحساس بالذات من اجل البقاء فى شعائر فضاء الأداء الجديد

يعرف من تبقى أن ذراع الروح القوية

قد قامت بحمايتهم بينما الحياة تسير

(المؤلفة)

الشعائر الشائعة فى المسرح عادة هى الرقص (الحركة) ورواية القصة (التراث الشفاهى)، ومن الممكن تعريف هذه الشعائر بأنها طرز الأفعال التى تمثل الرغبة فى البدء من جديد والحاجة إلى إيجاد طريقة من طرق التعبير عن هذه الرغبة، ويحمل ذلك الإحساس بالذات القائم على الهوية وعلى التراث بعد عبور الأطلنطى من أفريقيا إلى شواطئ الأميريكيتين والكاريبى، حيث تبقى الذكريات لدى كل من الأفارقة فوق سن العاشرة ممن قدر لهم العمل كعبيد، وهذه الذكريات هى الشعائر الدينية والعلمانية التى تشمل معرفة أسماء الآلهة والأجداد، ومعرفة المجتمع والارتباط به، بل، ومعرفة اللغة الأصلية أيضا والمتطلبات الاجتماعية السائدة فى الوطن الأم مع فهم مكان الإنسان فى تلك الثقافة التى يهيمن عليها التراث المنطوق بدلا من التراث المكتوب.

وهذا الوعى بالتراث الجمعى- بما فيه من لغة وحركات وحكايات وألعاب وديانات وألغاز وصنوف من السخرية والموسيقى والرقص وبقية أشكال

الفولكلور- جزء من المعرفة الإنسانية التى حملها الرجال والنساء عبر الأطلنطى حيث يوجد داخل الغالبية العظمى من الأفارقة على متن سفن العبيد إحساس بالذات لا ينبنى على لون البشرة بل على الممارسات الجمعية وعلى النظرة للعالم التى تجمع بينهم، فبعيدا عن أفريقيا، يسهم كل من اللون وتقاليد العالم القديم والشعائر الجديدة فى تمييز هوية الأفارقة الذين أجبروا على التحمل وعلى إيجاد شعائر جديدة لهم يصبح فيها الرقص على ظهر سفن العبيد مترادفا مع البقاء، فهذا هو الفضاء الأول لذلك الأداء المغتصب الذى يضع الحجر الأول فى التاريخ المسرحى بالشتات الأفريقى، ويتلو ذلك، ثلاثة أنواع أخرى من الفضاء تسهل أداء الشعائر بالولايات المتحدة: وهى الحقول أو المزارع التى عاش بها الأوائل من الأفارقة الأمريكيين، والمنبر بالكنيسة ثم المسرح.

سفن العبيد:

تحت وطأة العبودية، تمت العودة إلى شعائر التضحية بالقرابين وما بذلك من الجماليات وذلك من أجل تحديد الصلة فى إطار مجتمع معين، وسرعان ما استبدل ذلك بالعلامات التى تستخدم فى ترقيم الماشية، وفى تلك العملية، يستخدم الهولنديون على سبيل المثال الحديد الساخن لطبع الأرقام على صدور بضاعة "العبيد" للتفرقة بين هذه البضاعة وبقية "البضائع" الإنجليزية والفرنسية، واشتملت الشعائر الجديدة على متن سفن العبيد القيام بالانتحار، وقتل الرضع لإنقاذهم من حياة العبودية مع بعض من حوادث القتل، وحلت هذه الشعائر محل الشعائر القديمة التى تحتفى بالحياة وبكل ما هو قديم:

يسود الشعور بالاختناق على كل هذه السفن، وهو شعور فظيع حيث يجلس الواحد من العبيد تحت سقف قد لا يزيد ارتفاعه عن ١٨ بوصة لا يسمح له بالحركة، وتتدلى السلاسل من بين يديه ورجليه ويكاد الجنون أن ينتابه قبيل موته أو اختناقه، وقام البعض من الرجال بقتل البعض الآخر ربما للبحث عن متنفس، وقام البعض الآخر بشنق من يجلس بجوارهم وقامت النساء بدق المسامير فى رؤوس بعضهن البعض [١] وأطلق على شحن السفينة عملية "الحشو المحكم" [٢]، ويستعيد جولاه جو كيف حضرت السفينة إلى منزله عندما كان طفلا وقامت باجتذابه مع الآخرين، كى تبدأ الرحلة المفزعة، وبعد الوصول إلى العالم الجديد، اختفت الفروق الهامة بين الجماعات الأفريقية (الإيبو، واليوروبا والبامبانا، والتوى ونحو ذالك) وأصبح اللون السمة المميزة للأفارقة ولم يكن من غير المألوف أن يطلق البعض منهم على الآخرين من زملائهم عبارة "ذلك الزنجى" وهى عبارة تعكس التجربة المشتركة للأفارقة الأول بالأمريكيتين:

يتم شحن الجميع، وكل يوم تأتى سفينة البيض، ولو تحرك أحد الزنوج يتم قطع رأسه، ومات كثير من الزنوج فى باطن السفينة من المرض، وانتزعت الرحمة من قلوب البيض كما لو كانوا لا يعرفون معنى الكلمة، وبعد ذلك يسحب الموتى من العبيد لكى يقذفوا من على ظهر السفينة، وليس ذلك كل شئ، بل كانوا كذلك يقذفون بالعبيد الأحياء ممن يعتقد أنهم لن يبقوا على قيد الحياة[٣].

وفى هذا الطريق الأوسط، ظهر فن التلوي أثناء الرقص من باب الحاجة وليس من باب الترفيه وذلك فى محاولة للإبقاء على الليونة فى أجساد الأفارقة[٤] وشاع استخدام اللغة الصامتة وأصوات الأرجل والأيادي، واستعمال هز الجسد حتى تبقى الروح حية، ويقوم توم فيلنجز بتوثيق حوادث الانتحار على متن تلك السفينة كعمل من أعمال تقديم القرابين، وهذه الحوادث فى الوقت نفسه عمل من أعمال التحرر من داخل تلك المأساة، وأثناء الرحلة التى كانت تستغرق من ٣-٦ شهور عادة، قام قباطنة السفن بإرغام العبيد على الرقص للمحافظة على الدورة الدموية بعد قضاء عدد من الساعات الطويلة المؤلمة فى الجلوس بلا حراك، ويصف ريتشارد دريك البضائع البشرية التى يحملها بقوله بأن لهم "طبائع جميلة تتلقى ضربات السوط على ظهورهم العارية وتقوم الأغانى والرقصات بالحفاظ عليهم فى حال طيب وبالتالى بالحفاظ على إمكانية الحصول على ربح طيب بعد ذلك"[٥].

ولكن الرقص على السطح ظل يخلو من البهجة بالنسبة لأولئك المؤدين [٦]، وكما يقول احد الجراحين على متن سفينة للعبيد عام ١٧٨٩ فان ذلك الغناء والرقص تعبير عن الحزن بحيث تعبر الأغانى عن الخوف من الضرب وعن الحنين للطعام والوطن وعن اليأس من العودة إليه "ما دّا ما دا!، بيرا! بيمينى! ما دا!" وبعبارة موجزة، شعر الجميع بالمرض وبعدم الرغبة فى العيش [٧]، ويعبر أحد البيض الآخرين عن غضبه من تلك المعاملة التى حلت بالعبيد بقوله:

يصر القباطنة على أنهم يبذلون ما بوسعهم لإدخال السعادة على العبيد على متن السفينة فهم يجلبون إلى السطح ثمان ساعات فى اليوم وذلك لتنظيف محال إقامتهم، كما يتم تشجيعهم على الرقص وهم مقيدون بالسلاسل، وهو تشجيع يتم باستخدام السياط فى كثير من الأحايين بحيث تأخذ هذه الأطراف المتورمة أو المريضة فى الانخراط فى عملية الترفيه المبهجة، وتتكون القشور على الأرجل بفعل القيود وتعبر جميع الأغانى عن الأسى والحزن فى هذه الحالة النفسية من حالات البقاء(٨).

الحقول والمزارع:

ولأغراض التعليم، تم إيجاد عدد من الألعاب بالمزارع تدور حول الحياة والموت وما بينهما، وعلى سبيل المثال، ساعدت أحد الألعاب الأفارقة العبيد على التعامل مع فكرة الدفن بعد الموت دون العودة إلى العادات القديمة، واستخدمت لعبة ثانية لتعليم الأطفال أجزاء الجسم- الرأس والأكتاف والركبتين والمعصم- والأبيات التى تقول "لم أذهب إلى فريسكو، ولم اذهب إلى المدرسة ولكنني لست بغبى" تعكس الاعتقاد بان المرء لا يحتاج إلى المدرسة أو إلى الأسفار لكى يتلقى التعليم أو لكى يشعر بالتقدير للذات (٩).

وأصبحت حياة المزارع وسيلة لتنمية الثقافة بين الأفارقة الأمريكيين ولعبت الألعاب دورا رئيسيا فى ذلك بالاشتراك مع اللغة والأغانى والرقص فكل ذلك من

عناصر الإبداع التى تحافظ على الثقافة وعلى التعبير ببعض من الحرية أو على الأقل لا تدعو للاضطهاد، واستخدمت الألعاب والغناء كذلك كملاذ آمن لإبعاد الريبة ولإبقاء المراقبين بالحقول بعيدا، وتستعيد السيدة بيس جونز التى اشتركت فى الغناء مع فرقة جورجيا صورة جدها وهو يشرح لها انه- أثناء فترة العبودية- أخذ الكبار فى تعليم الصغار كيفية غناء بعض الأغانى للبقاء بعيدا عن المتاعب "فالبقاء دون حركة قد يجعل القبطان يظن انك ستقدم على فعل شئ مخالف" وتقول أغنية من أغنيات العبيد انه ينبغى إدخال السرور على القبطان وإزالة الأوساخ فى سرعة بدلا من تلقى ضربات السوط أو شكل آخر من أشكال العقاب، وأخذ جد السيدة جونز فى شرح معنى رقصة الجوبا المعروفة بهذا الاسم فى كوبا والمعرفة باسم المارتينيك فى هاييتي، والتى كانت تمارس فى جزر الأنتيل وجنوب الولايات المتحدة.

وتدور الجوبا فى دائرة أو حلقة، وينتقل كل من الراقصين إلى منتصف الدائرة أو الحلقة عندما يحين دوره وذلك كى يظهر المهارة التى يتمتع بها، وكثيرا ما كانت الرقصة تؤدى بأسلوب المناجاة والاستجابة ونظرا لمنع الطبول بالجنوب عامة خوفا من أن تستخدم لتشجيع التمرد، فقد أصطحب التصفيق بالأيدى وتحريك الجسم الإيقاع الأساسى بالرقصة وكلمة جوبا فى الحقيقة من الكلمات الموجودة بكثير من اللغات الأفريقية (وهى اسم لموقع بجنوب السودان) وتشير الكلمة إلى الرقص بالأرجل وربما كانت تعنى قديما بقايا الطعام حيث جرت العادة أن يتم أثناء الأسبوع جمع مخلفات الطعام داخل القصور بالمزارع لكى

توضع فى الفطائر التى تقدم للعبيد أيام الأحد. ويضيف جد السيدة جونز أنه كان يتعين عليهم أكل ذلك لعدة أيام دون اعتراض فالطعام كان مختلفا لدرجة ألا يعرف الإنسان ما هو بالضبط، وبالتالى نشأت رقصة ولعبة بشأنه، واعتقد البيض أن ذلك أحلى ما رأوه قادما من أفريقيا ورغم أن هذا الرقص جرى على يد الأفارقة إلا أنه لم يأت من أفريقيا وكثيرا ما كان جدى يقول لى "إن رأسك فى فم الأسد، فأبقى دون حراك"، ومن الطبيعى أنه عندما يكون رأسك فى فم الأسد فأن عليك أن تهدأ قليلا وإلا تعرضت للخطر (١٠).

وظهرت بالفعل أغنية تدور حول هذه المخلفات منها الأبيات التى تقول إن "جويا جزء من هذا وذاك، وعليك أن تقتل القطة الصفراء"، وهذه القطة الصفراء هى الكلمة المشفرة التى تطلق على البيض وبعبارة أخرى فإن هذه المخلفات أحلى من أن تترك للبيض حتى يتناولوها، وبعض من التعريفات الأخرى للجويا تشتمل على اسم محبوب يعطى للذكور الماهرين فى حلبة الرقص، وعند الأكان بغانا، هى أيضا اسم للطفلة الأنثى التى تولد يوم الاثنين أو هو اسم يرمز للجوز واللوز، وفى لغة اليوروبا بنيجيريا وبنين، تترجم الجويا باعتبارها تأبين للأجداد، ولم يدرك ملاك المزارع بالطبع كل هذه المعان والتعريفات، ولكنهم أخذوا فى كثير من الأحايين فى التباهى بما يملكونه بحيث يطلبون أداء الجويا أمام الزوار لأغراض الترفيه وأصبحت الرقصة شائعة لدرجة أن البيض أطلقوا اسم الجويا على ميناء كبير للعبيد فى كارولينا الجنوبية ـ تشارلستون.

وكثير من ألعاب العبيد كانت تهدف إلى تقدير الذات وتقوم بالتعليق على ظروف الحياة والعمل، مثل اللعبة المشار إليها من قبل والتى تقوم بأعداد مجتمع العبيد للموت فى موقف لا يسمح بتأدية شعائر الوفاة الأفريقية واشتملت اللعبة على التمثيل الصامت لجنس الحيوان، كما يحدث أحيانا فى غرب أفريقيا (١١) باعتبار ذلك وسيلة من وسائل الاحتجاج على الصناديق الخشبية أو الحفر العارية التى كانت أجساد العبيد المتوفين تلقى فيها. ويقوم المؤدون فى اللعبة بإنشاد "أقذف بى بعيدا، وفى أى مكان، فى هذا الحقل القديم" وذلك بطريقة تنم عن الاستخفاف بما سوف يلقاه الجسد من تعامل يعد خروج الروح، فقد عرف الأفارقة العبيد أنهم سواسية مع البيض أمام الله وأن المساواة تتحقق للجميع عندئذ، وتصل اللعبة إلى الذروة عندما يتجمع الراقصون - وخاصة النساء - فى حلقة واحدة ويبدأون فى الرقص بالأرجل (١٢).

وظهرت بعض الألعاب الأخرى على مر السنوات كرد على العبودية، ولم يكن الغرض من هذه الألعاب مجرد التزجية للوقت بل كانت تهدف إلى حفظ الذات فى مواجهة المعاملة القاسية عاطفيا وجسديا وتعين أداء هذه المراسم فى فضاء المزرعة حتى يتمكن الناس من التكيف مع قوى الأسر، فالبقاء فى ذلك الفضاء الجديد يتطلب قوة التحمل الثقافية والروحية، وتلاقت التقاليد الأفريقية كى تسمح ببقاء الثقافة القديمة دون أن يمثل ذلك أى تهديد للملاك (١٣)، وفى هذا الصدد، يلاحظ الزوار الأوروبيون للمستعمرات الأمير كية فى ذلك الوقت افتقار أهل البلاد للإحساس بالفرحة أو بالتناغم كما يظهر من خلال الفنون عامة،

وكما يقول أحد الرحالة الإنجليز "لا توجد الأعياد أو الأسواق أو أى من مظاهر الفرحة والموسيقى أو عروض العرائس بالشوارع" ويشير القنصل الفرنسى العام لنابليون إلى ما يطلق عليه الانشغال المادى بالأشياء فى المستعمرات دون محاولة للارتقاء بالنفس ودون محاولة للاستمتاع ببعض من أمور الخيال التى توفر السلوى والبهجة أى غيبة المثل العليا الرفيعة التى تساعد على تنمية الفنون الجميلة [١٤].

وذهب بعض الأوروبيين إلى أن أهل أميركا يشبهون الأطفال والحيوانات، وازدادت حدة الانتقادات فى القرنين الثامن والتاسع عشر بسبب الطباع الخشنة التى يظهر عليها أهل البلاد وساد الزعم بأن الأمريكيين يفتقرون إلى "قواعد الحديث الصحيحة وإلى الزى السليم ولهم ولع بالعراك وبعض المظاهر السيئة الأخرى للسلوك وهى عيوب ذهنية وأخلاقية واجتماعية ... وفى أوروبا أصبح لكلمة يانكى مدلول غير طيب، ويبدو أن هذا النوع من الانتقادات قد بات يجرى على الأمريكيين (القادمين من أوروبا أساسا) نفس العملية الجراحية التى تهدف لتعظيم الذات والتى أجراها الأمريكيون من قبل على الأمريكيين القادمين من أفريقيا[١٥].

ويبدأ الخلاص الثقافى فى الأيام الأولى فى أمريكا من خلال التمسك بسمو الروح، ومن خلال الفنون الجميلة المنتشرة بين العبيد السود وبين أهل البلاد الأصليين، وأصبحت الحقول والمزارع بمثابة المسارح التى يستعرض فيها الأفارقة

المهارات التى يتمتعون بها أمام الجمهور المكون من بنى جلدتهم ومن ملاك المزارع وضيوف هؤلاء الملاك، وساعد ذلك الأفارقة الأمريكيين على معرفة كيفية إخفاء مشاعرهم من أجل تحقيق البقاء وسط ثقافة معادية يظل "الوطن" فيها حالة من الحالات الذهنية، وتحولت المزارع بالجنوب حتى تصبح الحلبة التى يستطيع العبيد فيها تجسيد بعض الشعائر الرمزية من خلال فنون الهجاء والمعارضة ومن خلال بعض الأعمال الهزلية، وإتسع الريبرتوار حتى يشتمل على الأداء التنكرى بواسطة الأقنعة أو بواسطة الوجه واليدين (١٦).

ويلاحظ احد الرحالة لأمريكا عام ١٧٩٥ أن السود من أفضل الممثلين الكوميديين بالبلاد ويشير إلى أن للموسيقى والمناخ والمعاملة على يد البيض نصيب فى ذلك، وفى مقالة بعنوان "عين الأرنب" يشير ميلفن واد إلى انه فى كثير من الأحايين "قام الأوروبيون والأمريكيون من ذوى الأصول الأوروبية بتفسير الأداء التنكري على انه وسيلة من وسائل التحكم الاجتماعى والبروباجندا بدلا من اعتبار ذلك جانب من جوانب الثقافة الفولكلورية (١٧).

وقبل الحرب الأهلية لم يسمح سوى لعدد قليل من الأفارقة بعرض الأداء الخاص بهم، ومن بين هؤلاء هنرى لين العظيم- أو الأستاذ جوبا- الذى كان أعجوبة فى عالم الرقص تستطيع التنافس مع كبار الراقصين فى عصره أى عام ١٨٤٤، وقد تمتع لين بالموهبة الكبيرة واستطاع أكثر من مرة أن ينال جائزة قيمتها خمسمائة دولار نظير أداء بعض الحركات التى كانت تعتبر فى ذلك

الوقت "جميلة ومعقدة" وهاتان من الصفات النادرة المستخدمة لوصف الرقص الذى يقوم به الفنانون الرحل، وفى النهاية، سافر جوبا إلى أوروبا ليدير مدرسة للرقص أشاد بها الجميع، ووقع تشارلز ديكنز نفسه تحت تأثير سحر المهارات التى تمتع بها جوبا وكتب عن ذلك. ويرى أحد النقاد أن "رقص جوبا يتفوق على أى شئ آخر يتماثل معه فى أوروبا" [١٨].

ومن جانبهم، قام البيض بالسخرية من الأغانى والرقصات وأساليب الحديث التى يستخدمها السود فى بعض العروض، وتعلم بعض المؤدين من البيض لعب دور البانجو الذى أصبح من الثوابت فى تلك العروض فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر، وذلك باستخدام بعض الإيقاعات" التى لا يتوفر لها سابقة استعمال فى أوروبا والتى تكشف عن بعض من المؤثرات الأفريقية [١٩]. وبحلول عام ١٨٤٥ أصبح فن الإنشاد عملا يدر الربح على البيض يقومون فيه بتقليد السود أو معارضة مسلك البيض وتحمس البعض مثل مارجريت فولر ومارك توين ووالت ويتمان لهذه العروض التى أعتبرها كل منهم جزءا من التفرد الثقافى بأمريكا[٢٠]، وذهب هوراس جريلى من دعاة إلغاء الرق إلى أن فن الإنشاد يبرز العبقرية فى أمريكا وأنه نظير للأوبرا فى إيطاليا[٢١]، وفى مقال بأحد المجلات عام ١٨٤٥ بعنوان "من هم الشعراء القوميون عندنا؟" يعترف ج. كينارد بعبقرية الأفارقة الأمريكيين فى ذلك المضمار:

من هو العبقرى؟ هل هو من يعبر بوضوح عما يشعر به الآخرون أم من يمثل العواطف والفكر والذوق لدى الجمهور أم هل هو من يجتذب القلوب والأسماع؟ أليس سامبو مثالا على العقل والقلب: أو الذوق فى أمريكا؟ اسألوا النساء فهن خير حكم، ولا تخشوا الإجابة... فكل منكم يقلده، وكل منكم يقضى الأيام والأسابيع محاولا تعليم أساليبه وكل منكم يحب دعاباته، قل لى بصراحة أليس سامبو ذروة ما ترونه من المثل الشعرية[٢٢].

وجورج نيكولز هو أحد الرواد بفن الإنشاد واحد المهرجين ممن قاموا بتقمص ادوار السود بالسيرك، وقد قام بتعلم الأغانى التى يؤديها على يد الأفارقة العبيد على ضفاف المسيسبى، ويدين مؤد آخر هو توماس دادى رايس بالكثير لبائع من الأفارقة الأمريكيين يدعى "كورن ميل" أو السنيور كورنا ميلى الذى إعتاد أن يعيش فى نيو أورليانز، وقام ج.سوان باكلى، نجم عروض البكلى فى نيو أورليانز، بالأداء فى سافانا بولاية جورجيا عام ١٨٥٦ حيث رأى هناك "بائعا زنجيا فى عربته التى يجرها الحمار وهو يبيع ثمار البطيخ بمصاحبة بعض النغمات الجميلة التى حازت إعجاب بكلى والتى قام فيما بعد بأدائها أمام أعضاء فريق ج.و.ماكندروز، ولم يضع الأخير الوقت، وتقابل فى اليوم التالى مع البائع، وتعلم الأغنية والنغمات وقام بشراء كل العدة - الزى والعربة والحمار وتحولت المبيعات إلى عرض يدور حول الرجال السود يقوم فيه ماكندروز بلعب دور "بائع البطيخ" هذا الدور الذى ظل يلعبه حتى نهاية فترة عمله عام ١٨٩٥ أى بعد حوالى أربعين سنة[٢٣].

وحمل هؤلاء المؤدون تلك العروض الأولى عن الرجل الأسود من ولايات الجنوب إلى ولايات الشمال، وسرعان ما أصبحت هذه العروض ذائعة الصيت فى نيويورك، وفى منتصف القرن التاسع عشر أخذت بعض الفرق فى أداء العروض بصفة منتظمة لدرجة أنه فى الخمسينيات من ذلك القرن تواجد فى برودواى نحو عشرة دور وثلاث فرق مخصصة لهذا العرض، وانتشرت العروض فى المسارح الكبيرة مثل الأولد بارك والباورى وتشاثام ثم انتقلت إلى الكنائس والمعابد اليهودية وإلى المسارح المبنية حديثا التى كانت كثيرا ما تسمى "بدار الأوبرا الإثيوبية"، وتبين لكل من يعتقد بافتقار السود للذكاء والثقافة خطل هذه الفكرة حيث دعت الحاجة إلى توفر الموهبة والذكاء من أجل نقل التعقيدات الموجودة بفنون المعارضة والتورية إلى الآخرين عن طريق المادة المستمدة من الفن الشعبى للأفارقة الأمريكيين وهو ما يؤكد فى جانب منه "الهوية عند البيض عن طريق عدد من اللوازم المرتبطة بالسود وعن طريق تأكيد الدونية التى تميز مسلكهم [٢٤].

وقد استطاع أسلاف هؤلاء الأفارقة الحفاظ على هذا التراث وتنميته على الأرض الأمريكية مما أسفر عن ظهور الكثير من فنون التعبير التى تهدف إلى تحقيق أغراض البقاء، ولم تستطع حياة المزارع أن تقتل الإحساس بالهوية، وبالمعرفة عند الأوائل من الأفارقة الأمريكية، بل إنها قد قامت بتعليم هؤلاء العبيد إخفاء هذه الصفات وراء الكلمات والحركات والأغانى.

منبر الكنيسة:

دفعت تجربة العبودية بالأفراد إلى مزيد من التواصل للاحتفاظ على الأقل بما بقى من عقولهم، فسواء بقوا بمفردهم أم ظلوا تحت عين المراقبة فإن الأفارقة العبيد استمروا فى تبادل الأفكار عن الأحوال والآمال والإحباطات وازداد توكيد الحس الدينى لديهم عن طريق الجوار الجمعى وفنون الأداء التى ظلت دائما تشتمل على إقامة الصلوات [٢٥]، وفى هذا الصدد فإن منبر الكنيسة هو الحلبة الثالثة التى قام عليها المسرح الأفرو أمريكى حيث لم يكن فى مقدور كثير من رجال الدين قراءة الإنجليزية التقليدية، ولذلك بدأ إلقاء المواعظ شفاهة ومن الذاكرة، وأعطى المنبر الفرصة لظهور الكثير من فنون البيان، وانتقل التأثير إلى المصلين عن طريق قوة الصوت والموسيقى والحركة، وهنا كذلك قام المستمعون بلعب دورهم، فالاستجابة التى تلقاها رجل الدين قامت بتشجيعه على الاستمرار، وعندما ازداد انتشار العبودية، وتدعمت بصورة أكبر فى المستعمرات ظهرت الحاجة القصوى إلى التصدى إلى حالات التمرد والهرب، وأدرك رجال الدين السود الخوف الذى ينتاب ملاك المزارع من هذه الإمكانية، وقاموا من جانبهم بالدعوة ضد ذلك، وبتشجيع الممارسات الدينية بدلا من القيام بمحاولات الهروب.

وعلى العكس من الدور الكبير الذى قام به رجال الدين البيض فان رجل الدين الأسود لم يكن من المبشرين داخل المجتمع الأسود، بل كان موقفه يشبه موقف الكاهن أو الرجل المسن فى المجتمعات الأفريقية التقليدية، هذا الرجل

الذى يقوم بقص الأخبار وبحل المشكلات وبشفاء الأمراض، فهو مثل الناصح أو الصديق، ويلجأ إلى استخدام العبارات والجمل التى تزدان بالصور التى باستطاعة المجتمع من حوله أن يستوعبها، وظل هذا الرجل موضعا للخشية من جانب ملاك المزارع بسبب ما يتمتع به من القدرة على التأثير وبسبب تذكيره لهؤلاء الملاك بالنتائج المحتملة التى من الممكن أن تحدث إن لم يتم السماح للعبيد بإقامة الاجتماعات الدينية التى تجلب السكينة إلى نفوسهم المفعمة بالألم[٢٦]، وسواء شعر الناس بتخلى الآلهة الأفريقية عنهم أو سواء حدث ذلك بعد إخماد التعبير الجماعى عن الحماسة الدينية، فقد بدأ شق الطريق لبعض من التواصل الروحى من بين جنبات انعدام هذا الطريق:

لم يسمح للعبيد بعقد الاجتماعات على أرض المزارع واعتادوا التجمع فى المستنقعات بعيدا عن بصر الدوريات وكانت لهم طريقتهم الخاصة فى معرفة وقت الاجتماع ومكانه، فمن الممكن أن يتم ذلك عن طريق كسر أغصان الشجر على يد الواحد منهم للإشارة إلى مكان البقعة التى يقع عليها الاختيار، وأولا يبدأ العبيد فى الاستفسار عما يشعر به كل منهم وعن الحالة العقلية لهم، ونحو ذلك، ثم يقوم الرجال باختيار فضاء معين لتقسيم هذا الاجتماع إلى فترات بحيث تبدأ الموعظة ثم الصلوات ثم الغناء، ويشعر الواحد منهم بعودة الروح، وتزداد الإثارة، وبعد وقت قصير، يسقط على الأرض عشرون أو ثلاثون رجلا من جراء ذلك [٢٧].

ويعود هذا التأثير إلى اتصال الروح بتقاليد التعبير القديمة التى ظلت تعيش وسط الجماعة عن طريق الموسيقى والحركة واللغة والشعور الدينى بحيث تصبح هذه الوسائل من بين عمليات إجراء الحوار التى تسعى لنقل الخبرات الداخلية[٢٨]، فالبيئة الجمالية تعتمد كما هو معروف على البث المستمر للرسالة من بين وحدات الأداء وذلك من أجل تحقيق الغرض من وراء الأداء ويستمر المصلون من الأفارقة الأمريكيين فى الاستماع فى تلهف إلى الموعظة ويستطيعون إبداء الاستحسان أو التوقف عن ذلك إن لم يستطع رجل الدين أن يتحدث بطريقة مقبولة لهم [٢٩]، وهذا الرجل باعتباره الرئيس الروحى من الشخصيات الكبيرة فى الممارسات الدينية الأفريقية. ومن بين أكثر من ستة آلاف مجلد من القصص التى يقوم العبيد والمحررون من الأفارقة بروايتها [٣٠] يوجد عدد لا يحصى من الأوصاف لتلك الممارسات الدينية التى تفيد بأن العبيد قد جلبوا القيم الجمالية الفطرية وغيرها إلى المسيحية السوداء معهم، وبالتالى ظهرت التفرقة بين ذلك وبين المسيحية البيضاء، ويوجد أيضا عدد لا يحصى من الروايات حول قدرة رجل الدين على استثارة الناس، فبكل وضوح حاول هؤلاء الأفارقة أن تصبح المسيحية حقيقة من الحقائق فى واقع الحياة ـ وبالتالى، اكتسب الدين الجاذبية بصورة عامة [٣١].

ولم يتوفر لرجل الدين فقط القدرة الخارقة على استظهار وترديد عدد هائل من آيات الكتاب المقدس (فلم يسمح للكثيرين بتعلم القراءة)، ولكنه حاول كذلك أن يترجم النصوص إلى ما يمكن فهمه من الأمور "سأحاول أيها الأخوة والأخوات

تفسير مالا يمكن تفسيره والتفكير فيما لا يمكن التفكير فيه، وإماطة اللثام عما لا يمكن سبر غوره"[٣٢]، وفى سبيل تحقيق ذلك، اعتمد رجل الدين على الوسائل الدرامية مثل التمثيل الصامت وذلك لتصوير القصص بالكتاب المقدس مثلا وتملك ماثو إوينج على سبيل المثال القدرة على القراءة الفطرية فرغم أنه لم "يتعلم القراءة والكتابة الحقيقية قط إلا أنه بالتأكيد يعرف الكتاب المقدس بحيث يرفع يديه ويبدو كما لو كان يقرأ، ثم يأخذ فى إلقاء أجمل المواعظ وذلك من الصباح وحتى المساء، وعند حلول الظلام، يضع الرجال أوعية الغسيل المقلوبة أعلى الكنيسة حتى تلتقط صدى الأصوات وبالتالى لن يكون بمقدور المراقب سماع الغناء والصراخ" [٣٣].

واستمر رجال الدين فى القيام بالشعائر من على منبر الكنيسة بالطريقة التى تتفق مع ما يتمتع به التراث الخاص بهم من عراقة، وقد ظل الواحد منهم أستاذا فى فن القصة يعرف تماما كيف يحافظ على الروح ويتفهم ما يطلق عليه بول كارتر هاريسون "المشاعر الحساسة التقليدية : فالقصة تروى عن طريق عدد من الشعائر وتستمد الكلمات والصور القوة المتناهية عن طريق استخدام طبقات الصوت والبعض من الحركات، فرواية القصص ليست بالحدث السلبى بل يقتضى الأمر الكثير من الحيوية، وعلى العكس من القصص التى تدور حول الجان بالغرب فإن الهدف هنا يظل إثارة المشاعر من داخل نطاق الوقائع بالحياة العادية، وبالتالى تقوم القصة بتعليم كيفية التعامل مع القوى الموجودة من خلال طرح المواقف التى توضح قدرة الفرد على أن يظل على صلة بعدد من القوى الخارقة [٣٤].

مرحلة مقدم المسرح:

ظهرت الحاجة إلى الانتقال إلى عالم المسرح من بين جنبات المنبر بالكنيسة ففى الولايات المتحدة ظهرت بدايات المسرح بفعل الأداء الفولكلورى الذى قام به السينيور كورينمالى (كورن ميل) والذى اعتاد فيه أن يروج لبضاعته عن طريق الأغانى وهو يجر العربة ذات الحصان، على مسرح مدينة نيو أورليانز، وظل كورنيمالى مع مؤد آخر فى نيو أورليانز لا نعرف الكثير عنه - بيكين بتلر - من ضروب الاستثناء، لكن، ذلك الأداء كان جيدا بما فيه الكفاية حتى ينال المزيد من الجدة فى تلك الحقبة التى تمتلأ بفنون الإنشاد، فمن قبل، قام عدد من الرجال والنساء بتأسيس فرقة المسرح الأفريقى بنيويورك عام ١٨٢١، وعرضت الفرقة مسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير، ولم تستطع تحمّل الظروف السائدة سوى لعدة أعوام فقط، فبسبب المسلك غير الثقافى وغير المهذب داخل المستعمرات لم يكن هناك اهتمام كبير بالأعمال الكلاسيكية الأوروبية، وبالتأكيد انتفت الرغبة لدى السود لرؤية مثل هذه الأعمال، وبحلول عام ١٨٢٣، انتهت عروض فرقة المسرح الأفريقى وقام مؤسس الفرقة- هنرى براون- بكتابة العمل الأخير له بعنوان "الملك شوتواى" ويعرض هذا العمل تاريخ احد الأبطال الشعبيين على جزيرة سانت فنسنت بالكاريبى، وقيام الملك شوتواى بتزعم ثورة للعبيد ضد الأسبان وذلك لتشجيع الكثيرين على البحث عن الحرية على أرض بيليز البعيدة جدا عن البلاد.

وبعد حوالى ثلاثين عاما من انهيار فرقة المسرح الأفريقى قام ويليام ويلز براون بكتابة عمل يدور حول موضوع العبيد بعنوان "الهروب والقفز إلى عالم الحرية" ويمثل هذا العمل بدء الانتقال من عالم الكلمة المنطوقة بمنبر الكنيسة إلى عالم الكلمة المكتوبة بالنص الدرامى، وبراون فى الحقيقة أول الأفارقة الأمريكيين الذين قاموا بنشر عمل مسرحى يستمر فى البقاء لبعض الوقت وهو مثل واضح على النشأة الأولى للمسرح الأفرو أمريكى، وفى عام ١٨٣٤، قام براون بكتابة البعض من ذكرياته حول العبودية وحول هروبه من الأسر فى سن العشرين، ويتطرق إلى المعاملة التى كان يتلقاها كل من استمر فى البقاء، والنتائج التى عادت عليه شخصيا بعد فشل أحد محاولاته المتكررة للهروب، فبعد المحاولة الأولى، تعرض لعقاب كريه عرف باسم طريقة فرجينيا يتم فيه وثاق عبد من العبيد ثم يضرب "ويشوى" على نيران الدخان المتصاعد من أعواد التبغ، وعندما يصل ذلك العبد إلى نقطة الاختناق يطلق سراحه ويعود للعمل(٣٥).

ومسرحية الهروب سيرة ذاتية تدور حول حياة براون ورغم أنها لم تكن معدة للأداء إلا أنها قامت باستخدام اللغة التى تسمح لها بالبقاء فالشخصيات البيضاء بالعمل تبدو أكثر تعقيدا من النماذج المعروفة، كما تقوم بعض الشخصيات بتناول القضايا الفلسفية التى تعالج عددا من الموضوعات مثل مزايا الاقتراب من الله أو التفرقة الاقتصادية وعلاقتها بالعبودية، ولا تكشف عناصر الفكاهة الموجودة بالعمل عمن يقوم بتقليد من فى الواقع:

واكر (بائع العبيد):

قف على الأرض وابدأ الرقص، أود معرفة ما تمتع به من حيوية.

سام (العبد):

لا أحب الرقص فمندى بعض الحس الدينى.

واكر:

لديه ديانة، غريب فعلا هذا أفضل بالتأكيد.

فأنا أحب أن أتعامل مع أهل الرب.

سالى:

اسمى سالى الكبير يا سيدي (لا يستطيع سالى إعطاء سنوات عمره بالضبط)

واكر:

لا تعرف كم تبلغ من العمر، فهل تعرف من قام بصنعك؟

سالى:

سمعت أنه بالكتاب المقدس لكن لا أتذكر ماذا يدعى تماما؟

وهذه المسرحية وغيرها من الشعائر التى حافظ عليها الأفارقة الأمريكيين أو قاموا بخلقها لم يكن الفرض منها فن الأداء، حيث لم تتوفر الفرصة لفعل المسرح للسود سواء من العبيد أو من الأحرار، ولذلك استمرت حالات الهروب تجرى من

خلال منبر الكنيسة أو من خلال البدائل الأخرى التى ظلت تسمح بأن تسمع أصوات مثل صوت براون، هذا الرجل الذى استطاع أن يسهم فى إجراء التغيير فى كافة أنواع الفضاء بفضل القوة فى الكلمات وبفضل المقدرة على تمثيل الأدوار لأكثر من عشرين شخصية أمام الجمهور المنادى بالتخلص من العبودية، وفى الوقت الذى ظل فيه معظم المتمسكين بالمسيحية يشعرون بالبغض للمسرح باعتباره من المحرمات كان لبراون دور كبير فى القضاء على هذا الحظر، وذلك حتى يساعد فى حمل لواء الحركة المنادية بإلغاء العبودية، فقد تمتعت الشخصيات السوداء التى لعب دورها بكثير من الصفات الإنسانية مثل التعقل، وقامت الكلمات التى يستخدمونها بتعرية الفساد وعدم المنطق الكامنين فى فكرة العبودية، وعلاوة على ذلك، توفر لدى براون الإحساس الجمالى المرهف بما يرغب فيه الجمهور ، وكانت الميلودراما على وجه الخصوص هى الشئ المطلوب فى تلك الأيام، ولذلك تمتلأ الأحداث المسرحية عند براون بالكثير من الإيمان والقصص الرومانسية والمأساوية وقصص الانتصارات.

وبسبب قيام فن الإنشاد من قبل بالتغني بنموذج العبد القانع، فإن براون قام من جانبه بتقديم شخصية كانو- العبد القانع - الخانع الذى تزيل رغبته فى الهروب القناع الذى يرتديه من اجل البقاء"أفعل كل ما يطلبه السيد منى" كما يقول كانو أمام زوجة السيد، لكنه مع ذلك يقوم بتوكيد هويته ويتحدث عن العبء الذى يرزح قومه تحته، وعندما يأخذ فى التغني بالهروب إلى كندا، تتحول اللهجة المستخدمة إلى الإنجليزية الرفيعة ويتعين على الممثل أن يضع موضع الاعتبار الكيفية التى يستطيع بها أن يفهم كلمات الأغنية.

أحضروا يا جميع من فى الآسر.

دعوني أغنى فى أذن السيدات والسادة.

هى أغنية لجنسنا الضعيف.

الذى يضرب بالسياط ويوصم بالعار (٣٧).

وظلت أنواع الفضاء التى تؤدى فيها شعائر الرقص والغناء ورواية القصص والفكاهة والتنكر تعكس الذكاء والطموحات لدى كل هؤلاء الذين قاموا بخلق تاريخ المسرح المتعلق بهم، ورغم أنه قد تم اقتلاع هؤلاء الرواد من مواطنهم ، إلا أنهم مع ذلك استمروا فى المحافظة على تحديد هوية النفس، وكما يذهب احد الدارسين، فإن المجد التليد الذى يتمتع به أهل مصر أو أثيوبيا أو غانا ونيجيريا وبقية القارة مكون أصلى من المكونات الموجودة بالشتات الأفريقى مثله مثل "المجد الذى تمتع به أهل اليونان القدامى بالنسبة للمنتمين للجنس القوقازى من الغربيين (٣٨)" وفى الحقيقة، يمثل "التاريخ الأسود منذ تجارة العبيد وحتى التحرير دراما كبرى ومأساة تتضاءل بجوارها المأساة الإغريقية"(٣٩)، فحتى فى أكثر اللحظات إثارة للتحدى فى التاريخ، يحاول الأسرى الأفارقة وأسلافهم المحافظة على قوة الروح سواء تم إرغامهم على الأداء أم فعلوا ذلك من تلقاء أنفسهم، فهم يعتمدون على أنواع من الفضاء تؤدى فيها الشعائر بروح إفريقية

من أجل البقاء ويدين الواحد منهم بالقدرة على تحقيق ذلك إلى الجدود الذين قاموا بتشكيل تاريخهم الدرامى من قبل أن تنشأ العبودية.

فلم يعبر الكبار الأطلنطى دون اصطحاب الصغار معهم، وبلغ معظم المسجونين من العبيد من العمر ما يسمح لهم بتملك مشاعر الاحساس بالذات وبالتاريخ ويبقى التحدى من اجل البحث عن الطريق الذى يتم بواسطته المحافظة على هذه المشاعر وسط البيئة المعادية، وهكذا قامت الألعاب والأغانى والرقص ورواية القصص بتزكية قيام لغة عامية مشتركة تتميز بالقدرة على إخراج الأصوات والقدرة على الاداء (٤٠)، ومن اجل الحفاظ على الفهم المتبادل داخل الجماعة، ظهرت مشاعر الاعتزاز بالذاكرة وبالقصص المشتركة التى تتحمل المعانى المختلفة، وظهر كذلك الاحترام لفن الكلمة المنطوقة ولمهارات الخطابة وذلك لإجبار الآخرين على الاستماع ولإعادة بناء الثقافة.

ثم توفرت الموسيقى والحركة من اجل التعبير المطلق وهو ما يظهر فى عدد لا يحصى من حلقات الرقص (أو حلقات الصراخ) التى لا تنعقد دون استخدام الموسيقى أو الغناء سواء كان ذلك لأغراض دينية واجتماعية أو لمجرد التشجيع على أداء العمل، وفى محاولة الحفاظ على التكامل ، لم يكن بالاستطاعة الاستغناء عن القدرة على التواصل وذلك بواسطة بعض الرسائل المنادية بالتخريب من خلال الشفرة المستخدمة فى الشعائر تحت أعين البيض، وحتى عام ١٩٤٢، تلاحظ ليديا باريش دارسة الفولكلور الشعبى أنه "من المثير للاهتمام

توجيه السؤال إلى أهل الجنوب عن عدد المرات التى يتذكرون فيها قيام الزنوج بالتطوع للإدلاء بمعلومة من المعلومات، فلن يتذكر أى شخص مثال واحد قيل فيه شئ من الأشياء لم يكن من بين المعلومات المتداولة من قبل"[41]، ويصيغ المؤرخ ستيرلينج ستاكى هذا الأمر بطريقة أفضل حين يقول "إنه عندما يضع الإنسان فى الذهن أن الفولكلور السائد عن العبيد لم يظهر كى يكتب أو حتى كى يسمع من جانب البيض، فإنه لا مندوحة من القول بأن ما تمت كتابته فى النهاية ما هو غالبا إلا الجزء القليل مما اندثر أو استمر فى الذاكرة الشعبية بصورة قد لا يلحظها الدارسون"[42] ، وهو ما يعنى الكثير من العمل لنا نحن المهتمون بالفنون الثقافية ممن يدركون آليات الذاكرة الشعبية ويعرفون (وقد لا يمارسون) التقاليد الكامنة فى ثقافات الشعوب الأفريقية فى كل أنحاء العالم، وهذه الثقافات التى تهتم اهتماما كبيرا بالشعائر باعتبار ذلك من الجماليات التى تختص بها تلك القارة ألا وهى قارة إفريقيا.

الهوامش

أود أولا إزجاء جزيل الشكر إلى كاثرين مورجان وجين إيشيياشي وديوان كنوكس وتشارلز مور وريان كيرنان وطلابي فى مقررات تاريخ المسرح الأفريقى الأمير كى وذلك بسبب تعاونهم الفكرى والروحى.

١- ليرون بينيت قبل **سفينة ماى فلاور**، الطبعة السادسة، نيويورك: بنجوين، ١٩٩٣، ص ٤٦.

٢- كاترنيا هازارد جوردون. **الرقص تحت السياط**، فيلادلفيا: جامعة تمبل، ٩٩٠. توجد فلسفتان لشحن سفن العبيد: الشحن المحكم الذى يتخطى العدد القانونى المسموح به على السفينة والذى يجبر الأفارقة على العيش وسط ظروف لا يمكن تحملها والشحن الخفيف الذى يحترم إلى حد ما القيود القانونية وكل من هاتين الفلسفتين غير إنساني بالمرة فالقوانين تخصص مساحة ٦× ١,٤ لكل رجل ومساحة ١٠,٥× ١,٤ لكل امرأة ومساحة ٥× ١,٢ لكل فتى ومساحة ٤,٦×١ لكل فتاة وتسببت ظروف الازدحام والأحوال الصحية غير المواتية والجفاف فى ارتفاع نسبة الوفيات فى ذلك الطريق الأوسط راجع ها زارد جوردون وكينيث كيبل وبريان هيجنز "الجفاف ونسبة الوفيات أثناء الطريق الأوسط" فى **تجارة العبيد بالأطلنطي** تحرير، ج إينيكورى، س . إنجرمان، درهام: جامعة ديوك، ١٩٩٢، ٣٣١- ٣٢.

٣- إ. س. ل. أدامز **زنجي ضد زنجي**، نيويورك: سكريبنر، ١٩٢٨، ٢٢٧- ٢٨.

٤- طبقا لرويتا إيما فوكو يقال إن الليمبو قد نشأ على سفن العبيد أثناء الطريق الأوسط حيث يوضع العبيد الأفارقة الأسرى فى باطن السفن مع شد وثاق اليدين والرجلين بالسلاسل المعلقة بعامود من الحديد ولتنشيط الجسم قام العبيد بعمل بعض التمارين لمعرفة من يستطيع أن يمر تحت هذا العامود دون أن يلمسه، وبالتالى، يرتبط الليمبو بالتاريخ الاستعماري حيث يتعين على أجساد العبيد أن تتحول حتى تصبح مثل جسد العنكبوت الزاحف على الأرض.

٥- جورج فرانسي دو. **سفن العبيد والرق**، ويستبورت، كونيكتيكت، مطبعة جامعات الزنوج، ١٩٢٧، ٥٠.

٦- عادة ما تقسم السياط إلى تسعة خيوط من الجلد.

٧- دينا ج. إبشتين. **نغمات الخطيئة**، شامبين: جامعة إلينوى، ٧.

٨- هازارد جوردون **الرقص تحت السياط**، ٨.

٩- ما لم يذكر شئ، فإن المقتطفات بشأن الألعاب تعود إلى السيدة بيسي جونز أثناء قيامها بالتدريس فى إحتفالات المئوية الثانية بواشنطن العاصمة عام ١٩٧٦ ويوجد ببرنامج الفن الشعبى بمعهد سميثو نيان كذلك تسجيلات لأكثر من سبعين من تلك الألعاب تظهر فى كتاب قادم لبيفرلى روبنسون بعنوان **كل ما أتذكره- تفسير الألعاب الأفريقية الأميريكية أثناء وبعد أوقات العبودية.**

١٠- **المرجع السابق.**

١١- مارشال وجين سيترنز. **رقصة الجاز**، نيويورك: ماكميلان، ١٩٧٩، ٢٥-٢٦.

١٢- مقابلات مع السيدة بيسي جونز.

١٣- هازارد جوردون **الرقص تحت السياط**، ١٣.

١٤- ميلفين واد. من عين الأرنب فى **دور الفلكلور الأفرو أميركى فى تعليم الفنون والإنسانيات**، تحرير أدريين سيوارد، بلومنجتون، جامعة إنديانا، ١٩٧٩، ١٤٥-٤٧.

١٥- **المرجع السابق.**

١٦- رالف إليسون. "قم بتغيير النكتة" فى **الفكاهة الأصلية داخل البرميل الضاحك**، تحرير آلان دانديز، إنجلوود، نيوجيرسى: برينتيس، ١٩٧٣، ٥٨.

١٧- واد. **من عين الأرنب**، ١٧.

١٨- سيترنز، **رقصة الجاز**، ٤٦.

١٩- روبيرت تول. **السود وعروض الإنشاد بأميركا فى القرن التاسع عشر**، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤، ٤٦.

٢٠- على سبيل المثال يقوم مارك توين فى سيرته الذاتية عام ١٩٢٤ بالتنويه بعروض الزنوج وما بها من نقاء واكتمال. وترى كونستانس روركى أن عروض الانشاد عند الزنوج ترتبط بفكرة الأمريكيين اليانكى وفكرة الأمريكيين من ساكنى الأحراش وتظهر بهذه الثلاثية الروح الكوميدية. راجع ميل واتكنز من **على الجانب الحقيقى**، نيويورك : سيمون وشوستر، ١٩٩٤، ٩٩.

٢١- الأوبرا السوداء فى نيويورك تريبيون، ١٨٥٥، مقتطف فى إريك لوت **"سياسات العنصرية وفن الإنشاد عند السود" فى المجلة الأمريكية ربع السنوية**، ٤٣، ١٩٩١، ٢٢٤.

٢٢- ج. ك. كينارد. من هم الشعراء القوميون فى **مجلة كنيكر بوكر**، أكتوبر ١٨٤٥.

٢٣- **تول مرجع سابق**، ٤٥.

٢٤- **المرجع السابق**، ٦٧.

٢٥- راجع بيفرلى روبنسون **"الإيمان هو المفتاح والصلاح تفتح الأبواب : الدعاء فى الحياة الأفريقية الأمريكية"، فى مجلة الفولكلور الأميركى**، ١١٠، ١٩٩٧، ٤٠٨ - ١٤.

٢٦- البيرت رابوتو **ديانة العبيد**، نيويورك : جامعة أكسفورد، ١٩٧٨، ٨٩.

٢٧- **المرجع السابق**، ٢١٧.

٢٨- لمزيد من المناقشات راجع ويل كولمان "المجاز فى التجربة المسيحية وغير المسيحية فى روايات العبيد من الأفارقة الأمريكيين فى "**فك اللسان المتعلثم**، تحرير دوايت هوبكنز وجورج كمنجز، ماريكنول، نيوجيرسى : أوربيس، ١٩٩٢، ٦٧ - ١٠٢.

٢٩- جيرالد دافيز **الكلمة داخلى وأستطيع غناءها**، فيلادلفيا : جامعة بنسلفانيا، ١٩٨٥، ١٧.

٣٠- دافيد بلايت. "و. ديبوا والكفاح من أجل ذاكرة التاريخ الأمريكى، فى **التاريخ والذاكرة بالثقافة الأفريقية الأمريكية** تحرير جينفييف فابر وروبيرت أومالى، نيويورك مطبعة : جامعة أكسفورد، ١٩٤٤، ٥٩، ويدعم بلايت رأى ديبوا ويقرر أن العامل الأسود هو حجر الزاوية فى النظام الاقتصادى السائد بالجنوب قبل الحرب الأهلية كما أن قصص العبيد - الأدب المناهض للعبودية - هى حجر الزاوية فى التاريخ الأميركى البديل.

٣١- ستيرلنج ستاكى. **ثقافة العبيد**، نيويورك : مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٨٧، ٣١ - ٣٣.

٣٢- جيمس ويلدون جونسون. **طبول الله**، نيويورك : مطبعة فايكنج، ١٩٦٩، ٥.

٣٣- نورمان بيتمان (تحرير). **أصوات العبودية**، نيويورك : هولت، ١٩٧٠، ٣٣٥.

٣٤- بول كارتر هاريسون. **دراما النومو**، نيويورك : جروف، ١٩٧٢، ٣٩.

٣٥- جيمس هتش وتيد شاين (تحرير). **المسرح الأسود بالولايات المتحدة**، نيويورك : المطبعة الحرة، ١٩٩٦، ٣٧.

٣٦- **المرجع السابق**، ٤٦.

٣٧- الفصل الثالث، المشهد الثامن.

٣٨- جيمس هاتش وليو هاملتون. **جذور الدراما الأفريقية الأمريكية**، ديترويت : جامعة واين، ١٩٩١، ١٦.

٣٩- بلايت. **مرجع سابق**، ٦٤.

٤٠- من السمات المشتركة استخدام الكلمات التى تتناسب مع إيقاع القصة والأحاديث الجانبية أو استخدام العامية أثناء دق الطبول ومن الممكن عندئذ استعمال أسلوب المناجاة والاستجابة كذلك.

٤١- ليديا بارشين. **أغانى العبيد**، نيويورك، مطبعة العصر الإبداعى، ١٩٤٢، ٢٠.

٤٢- ستاكى. **ثقافة العبيد**، ١٠.

لونيدينا م. توماس:

باربرا آن تير: من التدريب الفلسفى إلى شعائر التحرير

يرى الشاعر والكاتب المسرحى الأفرو أمريكى لانجستون هيوز أنه فى عام ١٩٦٥ يمكن ملاحظة "الحاجة الكبيرة إلى وجود المسرح الجاد فى مجتمع هارلم... مسرح تقدم فيه الدراما والفنون الشعبية السوداء أمام الجمهور الذى تنشأ من باطنه هذه الدراما" [١]، ولم يكن هيوز أول من تعرف على هذه الحاجة، فطبقا لجيمس هتش قام و. ب. ديبوا عام ١٩٢٦ بعرض مسرحيات عن الزنوج، بواسطتهم ومن اجلهم، وفى عام ١٩٦٥، طالب لى روى جونز (أميرى بركة) بمسرح عن السود بهم ولهم [٢]، ونادى إد بولينز وآخرون بضرورة إقامة مسرح قومى للسود فى هارلم.

ثم فى عام ١٩٦٨، قبلت امرأة سوداء تتمتع بالكاريزمية هذا التحدى الذى قام هيوز بإلقائه، وقامت باربرا أن تير بإنشاء وقيادة المسرح القومى الأسود فى هارلم بغية إيجاد "نظرية سوداء عن فن التمثيل وعن التحرير" وتحرك الأمر لما هو أبعد من رؤية هيوز التى تنادى بمجرد إنشاء مسرح أسود جاد، فالمسرح القومى الأسود يقوم حاليا بوضع برامج للتدريب الفلسفى ويتيح الفرصة لظهور العروض الجديدة على يد المؤدين الجدد وذلك من داخل دار دائمة تعطى الأبدية للمسرح الأفرو أمريكى من الناحية الأيدلوجية، وتنفصل ماليا عن غالبية المسارح المخصصة للغالبية البيضاء. وأعلنت تير للرفاق من الأفرو أمريكيين أنهم "جنس

من الناس يمتلك التراث الثقافى المزدوج فهم أمريكيون من ذوى التقاليد الأفريقية" وأفضل الآمال الواقعية "بالنسبة لنا هى العودة للديار والعودة للمجتمع لبناء المسرح الجديد الذى لا ينتهج سياسات برودواى، فهو مسرح يسمح بإطلاق الفنان دون شعور بالخوف من فقد العمل، وهو مسرح يسمح بالتجريب والإبداع ويشعر الإنسان فيه بالاسترخاء وبأنه ملون (ملون فى الحديث والحركة وطرق السلوك) وهو مسرح يكف الإنسان فيه عن التنكر لذاته ويبدأ فى التعرف عليها"[٣].

وهذا الإعلان يؤرخ لانتقال تير إلى هارلم بدلا من برودواى فى ذروة نجاحها وذلك من أجل تكوين المسرح القومى الأسود، ثم، فى عام ١٩٩٠، شهدت تير هذا الهدف الأثير على قلبها وهو يتحول إلى واقع على شكل مجمع للمسارح يحمل اسما جديدا هو معهد فنون الحركة التابع للمسرح القومى الأسود.

التاريخ

بالنسبة للأفارقة الأمريكيين، يحمل التخلى عن التيار السائد بالتراث الأمريكى فى طياته ضرورة البحث عن العلاقة بين المسرح وبين التقاليد الأفريقية، ويعنى فوق كل ذلك رفض المسارح التى يتحكم فيها البيض بعد محاولة التكيف مع هذه المسارح لسنوات، وباختصار يعنى ذلك كله مواجهة الواقع الذى يتمثل فى عدم تحقق الوعود التى تنادى بالتكامل والاندماج داخل المجتمع، ويقول إد بولنز "أننا لا نريد شكلا رفيعا من أشكال فنون الأداء يوضع فى قالب أسود

بل نحن نعمل من أجل شيء جديد مختلف تماما يجمع بين النفس والروح داخل الشعب الأسود، شيء يمثل تجربة البقاء هنا بأكملها على هذه الأرض التى تمارس الاضطهاد ... (والرضا بأقل من ذلك أمر غير واقعى) (٤).

ولا يستخدم جميع السود هذه الكلمات القوية التى يقوم بولينز باستخدامها لكن الغالبية منهم تعرف أنه بحلول أواخر الستينيات فان الوقت قد حان لاستعادة هويتهم عن طريق المزيد من الوعى بالذاتية السوداء وعن طريق عمل الكثير حتى يتحقق ذلك، وفى عام ١٩٨٠، كما تشرح تير، فان مستوى الفنون بالمسرح القومى الأسود مصمم لإعطاء الفرصة حتى يعرض السود بطريقة تدعم وتغذى وتقوى فكرة من هم، فهم يمتلكون ثقافة موازية لا يتم التطرق لبحثها من جانب الثقافة الغالبة " ويبدو أننا قد ورثنا فكرة الدونية" ولكن العمليات التى نقوم بها هنا تهدف إلى إعطاء الناس الإحساس بالاكتمال والإحساس بالعيش فى وفاق مع ذواتهم، وإن تم القيام بذلك، فلا حاجة إذن لمزيد من الانفصال" (٥).

ولشفاء مشاعر الدونية لدى السود، تقدم تير الأيدلوجية والتدريب المسرحى، وتسعى إلى تصحيح مشاعر الإحساس بالدونية عند المؤدين وعند الجمهور الذى يحضر لرؤية الأعمال، ومع أن تير لم تهتم بدراسة المسرح الغربى التقليدى إلا أنها على دراية كبيرة بتاريخ السود وبألم العيش تحت الهيمنة الثقافية للبيض، وهذا هو الألم الذى تهدف للتخلص منه من خلال تكوين المسرح القومى الأسود.

وفى عام ١٩٦٨، وخارج برودواى، بعد أن قامت تير بإخراج المسرحية الموسيقية "المؤمنون" من تأليف جوزيف واكر، قامت روزى ماكى مغنية الأوبرا السوداء المشتغلة بالتمثيل بالاتصال بها وطلبت أن تقوم تير بتعليمها أصول التمثيل ووافقت تير على القيام بالتدريس لمجموعة بدلا من شخص واحد وبدأت فى عقد ورش للعمل بمسرح المارتينيك ثم انتقل هذا الفصل إلى أعلى المدينة بعد ذلك بنادى الإلكس فى الشارع ١٢٦، ثم إلى الويست إند بداخل شقة علوية شاركت فيها تير مع حركة آخر الشعراء التى تأسست فى هارلم أيضا، ويتذكر موريس بيترسون أن "أحد الأطباء قد قام بالتبرع بهذا الفضاء المطلوب من أجل عقد الفصول كذلك تبرعت حركة آخر الشعراء ببعض الفضاء من أجل استيعاب العدد المتزايد من الدارسين، وهناك، بالشارع ١٢٥، حاولت تير مع طلبتها تطوير مستوى آخر من مستويات الفن الأسود الجديد"(٦).

واستمرت هذه المجموعة فى العمل معا لمدة عامين العام الأول منها تجريبى إلى حد كبير دون إقامة للعروض أمام الجمهور بل إقتصر الأمر على مجرد عقد لورش العمل والندوات كل أسبوع، وتقرر تير أنه "أولا تم التخلص من الإحساس بالأنا وبالرغبة فى التمثيل وذلك من أجل تأسيس مستوى آخر للمسرح الأسود - مستوى يرتكز على أسلوب الحياة للسود"، ومن هنا، تحددت مهمة هذا المسرح الرئيسية أثناء فترة التجريب بالعام الأول.

وفى مقابلة مع صحيفة نيويورك بوست، تذكر تير أنها ظلت فى ذلك المسرح الخاص بها تحاول "رد الاعتبار إلى مقدرة السود على حب أنفسهم" وتضيف انه

"إن لم تتوفر للإنسان تجربة الإحساس بجدارة الذات بحيث لم يدرك ما هو عليه فانه لن يستطيع التعامل مع هذا العالم بنوع من اليقين والاقتناع"(٧)، ولذلك أرادت تير أن تشهد النهاية للمسرحيات التى يقوم البيض بكتابتها وإخراجها عن السود دونما فهم للتجربة السوداء، وكذلك، أردأت أن ترى المسرحيات التى تؤكد ذاتيتها كأمراة سوداء والتى تشعر بعد رؤيتها بمزيج من السرور والبهجة.

وحاولت تير أن تعلو فوق أشكال المسرح السائدة، ففى التقاليد المسرحية الغربية، تتوفر الحاجة إلى طاقم الإخراج والتمثيل وإلى الفضاء المسرحى والعمل المكتوب، ولكل من هذه العناصر الدور المحدد الخاص به،فالكاتب المسرحى يقوم عن طريق الكتابة بتحديد ما الذى يمكن أن يقال وما الذى يقال بالفعل، ويقوم المخرج بتحديد الأسلوب، ويستطيع تحديد الحركة، ولا يوجد أى تفاعل مع الجمهور، ولكن يتم ذلك فقط وفقا لرغبة المخرج، وترى تير أنه "لا مكان فى المسرح التقليدى للحرية وللتلقائية ولإطلاق المشاعر، فالشكل أكثر أهمية من الأحاسيس... وما تفعله مسارح السود الأخرى أمر طيب داخل هذا الإطار لكنني أردت إدخال بعض الإضافات على الشكل وتحويله حتى ينفتح بصورة أكبر بحيث يستطيع التعبير عن الحضور الطاغى لنا وعن القدرة التى نمتلكها وعن النيران التى تشتعل بداخلنا"(٨).

ويتضح التزام تير بالانفتاح فى الشكل فى عدد من التعبيرات التى تبدأ بعبارة وماذا لو: "وماذا لو تمت الحاجة لمزيد من العاطفة التى لم يقم المؤلف أو المخرج

بتحديدها؟ وماذا لو رأى الممثل التأثير الذى يتركه على المشاهد وأراد التعبير عن المزيد؟، وترى تير أن جميع القيود تمثل عائقا أمام قوة الشعور عند المؤدى، وتضيف أن فلسفة المسارح الأخرى تقوم على الإجابة عن السؤال ما هو أى المضمون، ولكنها تريد بناء المسرح القومى الأسود على فلسفة ما الذى يمكن أن يكون وما الذى نفتقده وما الذى يمكن توفيره إزاء ما هو مفتقد، وأرادت تير أيضا تأسيس المسرح الذى يقوم بتنمية الاعتزاز لدى المؤدين بالأداء وبالإنجازات التى يحققونها باعتبارهم من الفنانين ومن السود، وكذلك ترى تير أن السود بحاجة أيضا إلى الاعتراف بأفريقيا باعتبارها الوطن الأم، وتشعر أنهم بحاجة إلى التفكير بطريقة إيجابية فى التراث الثقافى والتراث الفنى الذى يمتلكه هذا الوطن الأم.

هذه إذن القناعات التى دفعت بتير كى تنشئ المسرح الخاص بها هذا المسرح الذى يضم ما هو أكثر من طاقم التمثيل، وعندما همّت فاليرى هاريس بتوجيه سؤال لها حتى تقوم بتحديد معنى دراما السود، فان تير تجيب بأنها "لن تقدم التعريف" ، فهى لا تعرف ما هى هذه الدراما ولكنها تعرف فقط أن لها طريقا معينا "وهذا الطريق يقوم بتعليمى... ولا أقوم فيه بالفصل بين الرقص والغناء والكتابة والإخراج، فالتجربة هى الشئ الباقى فعلا" ومع أن تير لم تعرف المسرحيات أو النصوص التى تساعد على التعبير عن الإحساس [٩] عن طريق التعلم الذى تفتقده، إلا إنها تريد شكلا من أشكال الفن يوضح المظاهر الإيجابية عند السود بما فى ذلك الموسيقى والأغانى والرقصات التى تجمع بين الجذور

الأفريقية وبين عناصر الإلهام المسيحية.ويؤدى هذا البحث عن الخبرات التى تغذى التعبير الفنى بتير إلى الانخراط فى كنيسة البينتكوستالية التى تتفق الممارسات بها مع احتياجات تير إلى حد كبير، وطبقا لجيسيكا هاريس، فان سعى تير لإيجاد الممثل الأسود الجديد ما هو إلا تجربة روحية حيث "يتحد معظم السود بالعالم عن طريق التقاليد المشتركة للعبادات التى تجمع بين كل الطبقات الاجتماعية وبين كل الاختلافات القومية، فهذه ليست ديانة واحدة مشتركة بل هى تماثل فى العبادات يعود إلى الديانات الموجودة بأفريقيا والكاريبى وأخيرا إلى الكنيسة البينتكوستالية بالولايات المتحدة.

وفى هذا الإطار، يعمل المسرح القومى الأسود على خلق إمام الخلاص أو المحرر [١٠]، ويمكن حقيقة رؤية الكثير من هذه العناصر بالعروض التى يقدمها المسرح القومى الأسود، ورغم خبرة تير المحدودة بنظرية المسرح وبتعاليم الكنيسة البينتكوستالية السوداء وبتقاليد اليوروبا إلا أنها تتجه بالفطرة ناحية إحياء المشاعر الداخلية والتراث الثقافى وتحاول جنفييف فابر تقديم أحد التفسيرات بشان هذا المسار الذى تتبناه تير مع الآخرين:

> تتطلب الدراما التقليدية التى يقوم البعض بكتابتها التطهير كما يقوم أرسطو بتعريفه، لكن الأيديولوجية بالمسرح الثوري تسعى إلى ما هو أبعد وترفض التطهير دون أن تتخلى عن الوظيفة الوجدانية فهى تضيف تجربة طرد الشرور حتى لا تصبح العاطفة غاية فى ذاتها ولكن وسيلة من وسائل بناء المغزى [١١].

النظرية:

تستخدم تير الشعائر التى يمارسها الأفارقة بالكنيسة البينتكوستالية كنقطة بداية وذلك بسبب المسرحة الكامنة فيها والتى تؤدى إلى "التكامل بين الأشكال الموسيقية وبين القصة وتصميم الرقصات بطريقة تختص بها الثقافة السوداء" كما ترى فابر [١٢]، وترى تير "أن الإنسان لا يستطيع أن يضع ذلك السحر فى مسرحية من المسرحيات، فالمسرحية ما هى إلا رحلة من رحلات الأنا، على أية حال يقف الإنسان فيها على خشبة المسرح لكى يقوم بإنشاد السطور وإثارة الاستجابة لدى الجمهور عن طريق إجادة أساليب التمثيل"، ولكن، العنصر الرئيسي الذى يستثير الخيال عند تير هو الشعائر التى يصفها بروس ماكو ناتشي بأنها "التكرار المبنى دراميا لعدد من المعان الثقافية ذات المغزى وتتحقق هذه المعان عن طريق المشاركة والتطهير من جانب المشاهدين وتهدف إلى إعطاء صورة عن النظام الاجتماعى، وقد تتراوح العناصر الدرامية بين مختلف الشعائر، ولكن، ذلك يشتمل عادة على الموسيقى والأغانى والإنشاد والرقص والتجسيد والقصة- أى العناصر المسرحية باختصار" [١٣].

وتتناسب هذه العناصر مع تير التى تعلن أنه يتعين على الجمهور فى المسرح الخاص بها ان يقوم بالاشتراك مع المؤدين فى تلك التجارب التى تسرى فى الجسم مسرى الكهرباء والتى تشهدها تير بنفسها فى الكنائس البينتكوستالية

فى هارلم، وفى الحقيقة، فإنه فى عام ١٩٧٢، وأثناء أول رحلة تقوم بها لإفريقيا، أخذت تير فى التعرف على بعض الشعائر الأفريقية التى ترى أنها ترتبط بتلك الكنيسة، وتأكدت الرغبة لديها لإدخال هذه العناصر على المسرح، ويلزم التنويه هنا انه ليس من بين أغراض تير نقل الشعائر فى أفريقيا أو كنائس البينتكوستال حرفيا من أجل تغيير طرق السلوك لدى الأفارقة الأمريكيين بل هى طبقا لجيمس هاتشْ " لا تقوم بفرض شعائر اليوروبا على الأمريكيين السود ولكن بالأحرى تقوم بتطوير الأشكال المتنوعة التى ترتكز على البحث العميق فى الأحوال السائدة بحياة السود فى أمريكا بما فى هذه الحياة من تلقائية وإيقاعات وشعائر بالشوارع وبما فيها من كنائس وبارات ومدارس وعائلات، ويمكن لكل ذلك أن "يوفر الشكل والمضمون والأسلوب الذى يستثير الوعى عند الأفرو أمريكيين حول من هم وما الذى يستطيعون كونه"(١٤).

فتير تريد إذن أن تثير الشعائر التى تستخدمها الإحساس بالوعى، ولهذا الغرض، تقول مانسي ويليامز أن :

المسرح القومى الأسود يصيغ مصطلح إعادة إحياء الشعائر لوصف ما يفعله فجانب الشعائر هو ذلك الجانب الذى يشتمل على الخبرة الموسيقية التى تنم عن القوة المبدعة الطاغية التى تقوم بالترفيه عن الجمهور وتغييره وتجمع هذه الشعائر بين الدين والرقص

والموسيقى والتعاويذ والتجربة الجمعية أما جانب إعادة الإحياء فهو ذلك الجانب الذى يعبر عن حب الحياة وعن الحفاوة بها والذى يوفر للمؤدى وللمشاهد نوعا من التطهير يطلق المشاعر من عنانها[١٥].

والشعائر بالنسبة لتير تسعى لتحرر النفس وهى "تجربة لها قدسيتها يتعامل فيها الإنسان مع طائفة من المتعبدين، والشعائر عمل من الأعمال تقوم به العائلة لمداواة الجروح وشفائها فى عقول الآخرين، وبواسطتها يحاول الإنسان الخروج بمن حوله من إسار الحضارة الغربية التى تضع القيود والتى تمنع الإنسان من التعرف على طبيعته ولذلك يلزم بالفعل التخلص من طرز التفكير الغربية السلبية" [١٦].

ومن هذه الشعائر التى تمارسها كل من الكنيسة البينتكوستالية وقبائل اليوروبا، تقتبس تير بعض العناصر المسرحية التى تشعر بالارتياح بسببها، والتى تحتوى على عدد المكونات التى تفصل على وجه الخصوص بين الشعائر وبين الثقافة البيضاء ومن هذه المكونات فى عالم الموسيقى الإيقاعات المعتادة فى الجاز وفى الأغانى الشعبية والدينية وفى الكتاب المقدس، وتستخدم تير العزف الأفريقي على الطبول فى كل جلسة من جلسات التدريب على فن التمثيل وفى كل عرض من عروض الأداء، وعلى نفس المنوال، يسير الحديث المستخدم فى الأداء على شاكلة الحديث المستخدم بالكنائس فى هارلم والمسمى بالإنجليزية السوداء هذه الإنجليزية المعروفة فى كل أنحاء البلاد رغم أن الإنجليزية المكتوبة لا يتم التخلص منها كليه.

وتشتمل عروض الأداء كذلك على الاعترافات التى يدلى بها كل من أفراد الجمهور وطاقم التمثيل والتى تتكون من الحكايات الشخصية القصيرة والمرتجلة التى تدور حول اجتياز بعض المصاعب، وأثناء هذه الاعترافات، تتصاعد التعليقات من المتابعين وتستخدم عبارات مثل: تستطيع ذلك"، "كنت شاهدا"، "استطاع أن ينتشلنى"، "اعرف أن الله يهتم بك" ويتزايد الشعور بالحميمية بين كل هؤلاء الغرباء، وبعد العرض قد يتحول ذلك إلى تبادل للعناق وللقبلات وللصلوات وربما للأموال فى بعض الأحايين، وكما يحدث فى الكنائس، حين يحدث الشعور بالمشاركة فى الهموم الشخصية وفى الإنجازات حتى يتمكن المصلون من مخاطبة بعضهم البعض بكلمات تدل على رفع الكلفة مثل كلمة الأخت أو الأخ فإن المسرح يقوم بخلق نفس الشعور عن طريق رابطة الرفقة التى يطلق عليها "الرابطة المسرحية" أحيانا وتستخدم تير أسلوب المناجاة والاستجابة المعروف بالمواعظ الدينية بطريقة يسمح بها العرف غير المكتوب فى الذوق الجمعى بالتلقائية الشديدة من جانب كل الأطراف وباستخدام العبارات الحميمية التى تعبر عن التضامن والمساندة، ومع هذا ، لا يتحول ذلك إلى أنواع من السلوك التى تخرج عن حدود التهذيب ، ولكن تلك العناصر المستمدة من عبارات البنتيسكوتال ومن شعائر اليوروبا تبدو - من وجهة نظر المشاهد الأبيض- كوميدية وغير متصورة فى عالم المسرح، وتعود ردود الفعل هذه إلى أسباب غير واضحة تمامًا حيث أن تير تشعر أن هذا العنصر من عناصر المسرح الخاص بها يستلهم المشاعر السوداء ويستحق المزيد من البحث فيه، وعلى

النقيض يشعر كثير من البيض بصدمة ثقافية عند مشاهدة عروض المسرح القومى الأسود ، وربما يعود ذلك إلى العزلة المفروضة من جانبهم تجاه الثقافة السوداء سواء اتضحت هذه الثقافة فى ضروب العبادة أو أنماط الأعمال المنزلية، فالعيش وسط أقلية داخل المجتمع المسيطر يحتاج إلى التنكر من أجل تحقيق النجاح أو حتى لمجرد تحقيق التواجد، ولذلك يتعلم السود طرق البيض فى محاولة للتأقلم ، وبالتالى ، لا تكاد الفرصة تسنح للبيض لمتابعة حياة السود ناهيك عن فهم هذه الحياة.

وتقتبس تير إذن بعض العناصر من الكنيسة البينتكوستالية ومن شعائر اليوروبا، وهذه الشعائر لا تقوم فقط بتقوية الجوانب الإيجابية لظاهرة الألفة بين الجمهور وبين طاقم التمثيل ولكنها تبرز كذلك الثقافة المتوازية المتماسكة واضحة المعالم لدى السود، وتشتمل هذه الثقافة على عناصر من الرقص والمناجاة والاستجابة والموسيقى واللغة وردود الأفعال بالإضافة إلى نوبات من الانفجار اللفظى والجسدى، وتقوم نظرية تير فى العمل المسرحى على هذه العناصر التى تبلغ ذروتها عند المسرح القومى الأسود فى هارلم.

الأهداف:

تضع تير وفرقتها التى تتكون من ٣٥ مؤديا ستة أهداف يسعون لتحقيقها هى (١) إيجاد معيار لفن السود وترسيخ هذا المعيار، (٢) التخلص من مظاهر التنافس السائدة فى معظم المسارح التجارية ، (٣) إعادة تربية الجمهور ،

(٤) استعادة الروحانية والأعراف الثقافية التى ترى تير أنها قد انتزعت من السود فى أميركا، (٥) إيجاد نظام بديل للقيم يحل محل المفاهيم الغربية، (٦) إيجاد نظرية سوداء فى فن التمثيل من أجل أغراض التحرير.

توكيد الذات

طبقًا لتير، "يأتى إيجاد معيار لفن السود وترسيخ هذا المعيار فى المقام الأول، ويعنى ذلك إيجاد طريقة سوداء لتناول الأمور حتى يستطيع الفنان أن يعمل بطريقة طبيعية تفجر الطاقات الروحية عنده، ويتم ذلك باستخدام اللغة والبيئة وكل العناصر التى تميز السود عن بقية الجنسيات" [١٧] ، ويعطى جيمس أندرسون مثالاً حيا على هذه العناصر المتميزة التى تراها تير عندما يقوم بالتعليق على اللغة "فأساليب الكتابة والحديث لدى الأمريكيين من أصول مكسيكية أو سوداء أو لدى الطلاب الأمريكيين المنحدرين من بورتريكو تعتبر أحيانًا ذاتية للغاية وتزدان بالمحسنات عن طريق الاستخدام المفرط للمجاز مع الاستعمال الخاطئ كذلك لأزمنة الفعل" ويضيف أندرسون أن "الصادق والثمين فى عملية التواصل فى أسلوب معرفى معين يعد مثالاً مشوهًا فى نظام معرفى/ لغوى آخر" [١٨].

وتهدف تير إلى أن يتوصل طلبتها من الأفارقة الأمريكيين إلى ما يطلق عليه أندرسون "الصادق والثمين" وذلك عن طريق التصرف بأسلوب أسود أى عن طريق دراسة وتبنى الثقافة المميزة الخاصة بالسود. وبطرق غير متوقعة يتم

إختبار هذا الهدف - توكيد الذات - من خلال دراسة الثقافة الإنسانية عن طريق العروض التى يقدمها المسرح القومى الأسود.

التعاون

الهدف الثانى طبقًا لتير هو التخلص من مظاهر التنافس الموجودة بمعظم المسارح التجارية، ويتم تحقيق هذا الهدف عن طريق وسيلة جوهرية يختص بها السود وهى تركيب العائلة السوداء، فهذا التركيب الذى يعود إلى أفريقيا والذى إنتقل عبر فترة العبودية وأثناء هذه الفترة يعنى كما يوضح جيمس بانكس أن العائلة تظل مهمة للغاية فى مجتمع العبيد حيث "يقوم أفراد العائلة بتعليم الصغار كيفية العيش وسط بيئة بيضاء قاسية وكيفية عدم الخضوع بصورة كاملة لنزوات السيد" (١٩) فالعائلة ضرورية لتعليم أساليب البقاء وللعب دور المساند والداعم أيضا.

وفى المسرح القومى الأسود - كما فى كثير من العائلات - لا يقوم أحد بلعب دور "النجم"، فلكل أهميته ، ولا يمكن تدليل أية شخصية، فالفرقة متمركزة حول تحقيق الهدف وحول الأدوار ، وهذه الأدوار لا تتحدد بجمود ، بل تترك الحرية لأفراد الفرقة للتجريب ، ولعمل كل شئ "ابتداءً من كنس أرضية المسرح إلى الفناء" ، وبالتالى ، من الممكن أن يقوم مهندس الصوت بالتمثيل وأن يقوم الممثل ببناء المناظر وأن يقوم مهندس الإضاءة بالرقص، "فالتعاون هو أحد الأهداف عند تير والجهد الجماعى يعلو فوق الجهد الفردى" (٢٠) ، وتقوم تير بزرع مجتمع

الروح بالفرقة من أجل إيقاظ المواهب الناعسة وتنميتها ومن أجل توفير نموذج لمجتمع تراه النتيجة المثلى للجهود التربوية بفرقة المسرح القومى الأسود: وهو المجتمع الذى يقوم على التعاون بدلاً من التنافس.

التربية:

الهدف الثالث للفرقة هو إعادة تربية الجمهور. وتصيغ تير هذا الهدف بقولها "إننا نحتاج إلى مؤسسات ثقافية وتربوية تلتزم بتعليم مفهوم الإنسانية ... فالفن والثقافة يعنيان تعليم القيم بحيث تعلو قيمة الجوهر وتتضح الأعراف والممارسات والشعائر والمعايير التى ينبغى العيش بمقتضاها ، والتربية والثقافة أساس لتنمية السلوك ولمعرفة كيفية التعامل مع الآخرين ولإدراك ما يلزم الاعتزاز به"[٢١].

أما فى المسرح التجارى، فإن أهمية النجاح المالى تفوق أهمية تعليم القيم. ولذلك تسعى تير والمسرح القومى الأسود إلى إعطاء مجتمعهم عدد من المعلومات التى تفيد البيئة التى يحيون بها، وتفيد أيضًا فى التصدى للقضايا التى تواجه كل منهم يوميًا ، ويذهب هاريس إلى أن "عروض المسرح القومى الأسود تتناول المواقف المتعلقة بأعضاء المجتمع فى هارلم وتحاول الفرقة بل وتنجح فى توفير المعلومات الجديدة التى تمس ذوات المشاهدين القادمين من هارلم بحيث يترك كل من هؤلاء المشاهدين المسرح بعد أن يتولد لديه الإحساس بالتسامى وبالتنوير وبتوكيد الذات" [٢٢].

وتهدف إعادة التربية إلى تحقيق غرضين : هما إبطال مفعول الآثار المدمرة التى تنجم عن عملية قمع عقول الأفارقة الأفريقيين وزرع فهم واضح للحقائق اللازمة للبقاء فى أوساط هؤلاء الأفارقة الأمريكيين ، وعلي سبيل المثال ، ففى العرض الذى يؤديه المسرح القومى الأسود بعنوان "البعثة" يأخذ أحد الأعضاء بطاقم التمثيل فى سرد المعلومات عن كيفية إنفاق السود للأموال حتى يعطى الواحد منهم الانطباع بأنه يمتلك المال، ونتيجة لذلك، يقوم السود بالإنفاق على أشياء غير ضرورية "فنحن نمثل نسبة ١١ ٪ من السكان لكننا نقوم بشراء ٤٩ ٪ من المشروبات بهذه البلاد ونقوم بإنفاق ٨ ملايين دولار على ربطات العنق بالإضافة إلى ٢٠٠ مليون دولار على البزات ونستهلك ٢٥ ٪ من منتجات عصائر العنب" ، ، وبعد هذه الطائفة من المعلومات ، يقوم الممثل بالاستفسار من الجمهور "كيف يمكن الربط بين ذلك وبين الصفات الايجابية عند السود؟" [٢٣].

ولتعرية الحقائق أمام منطقة هارلم الكبرى حول عدد من القضايا الاجتماعية والسياسية عام ١٩٧١، قامت تير بعقد الندوات عصر الأحد من كل أسبوع، وهى الندوات التى سميت فيما بعد بجلسات السود، وتقرر تير أن الندوة تشبه "المنتدى المفتوح الذى يأتى إليه السود لاستقاء المعرفة المباشرة من المهتمين بالأنشطة الثقافية والسياسية والاقتصادية" وتمت بالفعل إعادة تربية الجمهور ومجتمع هارلم فيما يتعلق بالتاريخ المشترك والثقافة المشتركة الخاصة بهم وفيما يتعلق بالقوة الاستهلاكية التى يتميزون بها.

الروحانية:

الهدف الرابع للمسرح القومى الأسود كما يكتب هاريس هو استعادة الروحانية والأعراف الثقافية التى تشعر تير أنها قد انتزعت من السود بأمريكا، وعلى أية حال ، ترى تير أن السود يتصفون بالروحانية والعاطفة "فنحن شعب من الشعوب الأفريقية، والأفارقة شعوب روحانية ، ولذلك يلزم لنا توفر الأيديولوجية التى تساعد فى تنمية الثقافة الروحية التى تتعامل مع المسرح باعتباره "تجربة من التجارب الدينية ... تجربة ذات قدسية نبيلة تقوم بغسل النفس والارتقاء بها فهى طاقة تساعد على التسامى فوق الذات، وعلى السمو بغية اكتشاف السحر الكامن بداخلنا"[٢٤].

ولا تنادى تير بالتخلص من المسيحية أو من الله ، لكنها تدعو إلى ديانة تخلو من الرياء، وقد توصلت بنفسها إلى إيجاد رابطة روحية بينها وبين اليوروبا، وتذهب إلى أن اعتناق الديانة الأفريقية لا يعنى "الرفض للمسيحية بل يعنى الرفض لما فعلته الحضارة الغربية بالمسيحية التى توضع فى العبوات ويجرى تسويقها باعتبارها من أمور العقل ... وذلك دون المرور بخبرة التدين، فعندما تذهب إلى كنيسة من الكنائس البروتستانتية فإنك لن تجد القوة الوجدانية ، لأن الفعل ينمحى ، وتتمحى معه القوة فى الحياة، ولا يكتسب أى من الناس القوة الوجدانية بل تستمر هذه القوة خلف منبر الوعظ فقط" [٢٥].

ولم تجد تير الروحانية كذلك فى ديانات اليوروبا ، لكنها تقع عليها فى الكنائس البينتكوستالية السوداء التى تشجع حرية التعبير بدرجة أكبر من بقية الكنائس، والتى تشعر تير فيها بومضات من الشعور بالتجربة الروحية وعندما يقوم الطلاب فى مسرح تير باستثارة الناحية الروحية الكامنة فيهم، فإنهم يستطيعون حينئذ إشعال الجذوة فى الجمهور، وتريد تير من المشاركين فى عروض الأداء ومن الجمهور الشعور بالروحانية مع الاحتفاء بكونهم من السود وكونهم من بنى الإنسان كذلك.

القيم:

إيجاد نظام بديل للقيم يحل محل المفهوم الغربى هو الهدف الخامس للمسرح القومى الأسود طبقًا لتير، ومن خلال الملاحظة والتجربة ، يزداد تصميم تير ورفاقها على أن مشكلات الانفصال تنجم عن التوتر العاطفى والجسدى الذى يتسبب فيه انهيار التواصل مع أفريقيا، وكما ترى تير، فقد ترتب على هذه العزلة بعيدًا عن أحد مصادر الصدق بالنفس إرغام الأمريكيين السود على تبنى المعايير والقيم وأساليب الحياة التى ينتهجها الأمريكيون من أصول أوروبية، وتؤدى هذه العملية إلى إضعاف السود، ولذلك ، "يهدف التكنيك الخاص بنا إلى تقوية العقل ويبدأ من مقولة أن النظام الغربى سطحى للغاية فهو يتعارض مع جوهر الأشياء ومع روح الناس ... لكن الرحلة الروحية كفيلة بأن تفتح آفاقًا جديدة للتفكير وبأن تعيد توجيه المفاهيم حول من نحن وكيف يلزم أن نحيا" [٣٦].

وفى رأى تير، فإن المسرح شكل من أشكال الفن الروحى ، وهو فن ينشأ من وسط العواصف وينجح فى استثارتها بدوره ، وفى رأى بعض المعلمين والمخرجين الآخرين فى فن التمثيل فإن النظم والأعراف الجامدة قد تكون وسيلة من وسائل حشد العواطف والتنفيس عنها فى أمان، لكن السود مختلفون، كما تذهب تير التي ترفض أن تتحكم فيها الأعراف والأساليب المعوقة:

رؤيتى للمسرح تتجذر فى القلب وليس فى العقل وأريد إضافة جانب آخر للمسرح - هو جانب الروح الإنسانية وذلك حتى يستطيع الناس المرور بخبرة من هم حقيقة عندما يدلفون من باب المسرح ولا ينبغى أن يقتصر الأمر فقط على المشاهد وعلى التمثيل، فالمسرح صناعة ينفق عليها أكثر من مليار دولار، ولا ينبغى أن يحدث ذلك لمجرد الحصول على بعض الحيل والألاعيب التى تساعد فى بيع التذاكر رغم أن ما يباع فى الواقع هو أنت بنفسك - أى الروح الخاصة بك التى ينبغى أن تتواصل بطريقة مباشرة مع الآخرين(٢٧).

والممثل بالمسرح القومى الأسود لا يقوم بالأداء خلال الحائط الرابع غير المرئي بل إنه على وعي تام بالمشاهد الذى يظل كذلك على وعى بالممثل، والهدف المشترك بينهما هو تحقيق المداخلة الروحية بين عملية الأداء وبين جمهور المشاهدين ، ويحاول المسرح القومى الأسود كذلك تنمية الفن الواعى بالذات الآلهية حتى يحل ذلك محل الفن الأوربى المتمركز حول الذات والذى توجهه المادية التى تتبنى على عدد من الأحاسيس الخارجية.

وترى تير أن الفن الواعي بالذات الإلهية ما هو إلا "التعبير الخلاق الذى ينبع من الباطن" والذى يتناقض مع الفن المتمركز حول الذات الذى ينجم عن عملية "ارتباط شرطى تتأثر بأوروبا وتذهب إلى أن الإشباع يتحقق عن طريق كسب الأشياء المادية (٢٨) ، وطبقًا لتير، فإن المشاعر الخلاقة التى تنبع من باطن النفس هى التى توجه هذا الفن المتمركز حول الذات الإلهية وهى التى تسمح بالأداء الروحانى وبإعطاء العنان للمشاعر بعكس المعايير الغربية التقليدية التى تقوم بكبت الطاقة العاطفية فى محاولتها الزائفة للسمو هذه الطاقة.

التحرير:

تقرر تير أن الهدف السادس للمسرح القومى الأسود هو إيجاد نظرية سوداء فى فن التمثيل لأغراض التحرير ، وترى تير أن التحرير ضرورى للسود فى أمريكا ممن ينشأون فى بيئة عنصرية يعتبرون أنفسهم فيها مواطنين من الدرجة الثانية، بحيث تعوق مشاعر الدونية الممثل أثناء الأداء وتحول دون حرية التعبير الأساسية فى الفن، وتستحث تير أعضاء المسرح القومى على تولى المسئولية بشأن الحالة الذهنية التى يجدون أنفسهم عليها فى اللحظة الراهنة وذلك بغض النظر عما يحدث حولهم.

وتشعر تير فى هذا الصدد أن الإحساس بالمسئولية كاف لتحرير هؤلاء الممثلين من التأثير السلبى لقوى المجتمع ولتمكينهم من التحول إلى الإبداع الخلاق ، وكما يرى هاريس فإن التجربة السوداء فى أمريكا :

تختلف تمامًا عن تجربة البيض وكثيرًا ما يطلب من الممثلين السود لعب الأدوار التى لا ترتبط بالحقائق الأساسية فى حياتهم ، وقد يبدو ذلك أمرًا متناقضًا لكن عبارة "كما لو" التى يقوم ستانسلافسكى باستخدامها فى نظريته لا تتفق تمامًا مع الممثلين السود فى هذه الأيام. ووفقًا للمبادئ التى يسير عليها المسرح القومى الأسود يستطيع الممثل الأسود العودة لنفسه ولثقافته ولتراثه ولأناسه (٢٩).

والعبارات التى يستخدمها ستانسلافسكى هى "السحر بشرط" أو "السحر إذا..." وهذه العبارات تتعامل مع كلمة "بشرط" أو كلمة "إذا" باعتبارهما من الكلمات التى تستطيع إجراء التحول فى الأفكار حيث يمكن للمشاهد أن يتخيل نفسه فى كل موقف لكن "هذا المبدأ خاصة من المبادئ المدمرة عند الكثيرين من الأفارقة الأمريكين الذين تثير كلمة "إذا" غضبهم فماذا يحدث "إذا لم تكن هناك عبودية" ، وإذا كنا من البيض، وإذا لم تكن هناك عنصرية وإذا استطعت الحصول على عمل جيد ، وكل هذه العبارات عبارات افتراضية غير موضوعية يلزم أن يقوم الأفارقة الأمريكيون باستخدامها داخل هذا المنظور ، وهو ما يقوض دعائم الغاية من وراء ملاحظات ستانسلافسكى وما يهدد بظهور عدد من القوى السلبية التى ينبغى أن تؤخذ فى الحسبان قبل أن يبدأ العمل الحقيقى.

وبدلا من دعوة الممثل حتى ينسى نفسه وحتى يتقمص روحا جديدة فإن المسرح القومى الأسود يدلف به إلى دراسة للذات لا تتعلق فقط بمن هو بل تتعلق أيضا بجذوره. وتلاحظ تير "بأنك إن أردت حقيقة معرفة شعب من الشعوب، فإن عليك النظر إلى معتقداتهم وإلى الآلهة عندهم، وقبل التقليب فى صفحات التاريخ، يستطيع الإنسان معرفة طبائع الشعوب عن طريق ما يعتقدونه ... وليس عن طريق التاريخ - تلك المجموعة من الحقائق المنتقاه التى تكتب بالترتيب وفقا لعقلية شخص من الأشخاص"[٣٠].

ولمساعدتها على فهم جذورها السوداء، تقدمت تير بطلب للحصول على منحة حصلت عليها بالفعل من مؤسسة فورد عام ١٩٧٢ وذلك لزيارة سبعة بلدان أفريقية بحثا عن "الروح" عند الأسلاف من الأفارقة، وقضت تير أربعة شهور فى غرب نيجيريا للتعرف بصورة كاملة على ثقافة اليوروبا وديانتهم. وكان من المفترض أن تقوم "بزيارة سبعة بلاد أفريقية أخرى وأن تقضى نحو أسبوعين فى كل منها، لكنها أمضت كل الوقت فى أشوجبو تلك القرية الصغيرة فى نيجيريا حيث تم تدشينها باعتبارها كاهنة من كاهنات اليوروبا [٣١].

وعادت تير إلى نيجيريا سبع مرات بين عامى ١٩٧٢ - ١٩٧٤، واستمرت مع فرقتها المكونة من ٣٥ عضوًا من طلبتها فى البحث عن جوانب أخرى فى العالم الأسود : بأفريقيا وأمريكا الجنوبية وجزر الهند الغربية وجيانا وهاييتى وترينيداد.

التدريب:

الفصول وورش العمل هى الأساس بالمسرح القومى الأسود فالدراسة والمشاركة، من جانب المؤدين بالمسرح، تدعم العروض التى يقومون بتقديمها، ومن المهم لتير ألا تجد الفرقة فقط المسرحية ذات الأيديولوجية الجديدة بل أن تصل كذلك إلى العملية التى يتم للفنانين عن طريقها إجراء التدريبات من أجل وضع نظريات تير فى الأداء موضع التطبيق، وبمنتصف السبعينيات، تم وضع مفردات عدد من المقررات تتعلق بتطوير الحركة والرقص، وبالتأمل والتنفيس العاطفى، وبالتجيم ، وبنظرية وممارسات التحرير، وبالأيديولوجية، ويطلق على فصول نظرية وممارسات التحرير عبارة "الماجستير فى التحرير والعمليات الهرمية١، ٢" وهذا المقرر يتكون من سبع ساعات وتقوم تير بتصميمه حتى يتضح أمام الطالب أنه مسئول عن كل شىء فى حياته، وطبقا لتير، فإن ورشة العمل مصممة "حتى تضعك فى مواجهة مع القوة التى تتمتع بها وبذلك تستطيع إجراء التحول فى حياتك، ورفع القدرة لديك لاجتذاب الآخرين وإسعادهم أى إدخال الفرحة والحيوية والرفاهية على الناس بوجه عام" [٣٢].

وتساعد ورشة العمل المشاركين على الخروج من القوقعة التى تعتقد تير أن الشخص يقوم بفرضها على نفسه ذاتيا، وفى عام ١٩٧٥، قامت تير بشرح كيفية تحقيق أهداف ماجستير وورشة التحرير "فلكى يحقق الإنسان التحرير الكامل، تنتقل هذه الورشة بالمشاركين نحو التنظيف الداخلى للذهن، وعن طريق تحليل

مقارن لنظامين من نظم التطور أحدهما أفريقى والثانى أوروبى يقوم المشاركون باختيار وجهة النظر التى ينبغى أن تساعدهم فى محو الفكرة التى تذهب إلى أن السود يتعرضون للاضطهاد، وبالتالى يتولد المزيد من الشعور بالرضا عن الحياة-(٣٣).

والخطوتان التاليتان من نظرية التحرر هما العمليات الهرمية ١، ثم العمليات الهرمية ٢، ويستغرق كل مقرر منهما ثمانية أسابيع، والهدف، كما تقرر تير، هو تمكين المشاركين بالمقرر من "تقديم أنفسهم أمام العالم دون حذف والاستمتاع بهذا التقديم الذى يتعلق بمن هم، فالقوة، طبقا لتير، "هى القدرة على القيام بالفعل"، وينبغى أن يصبح الطالب قادرًا على "إعادة اكتشاف الوحدة السحرية المسماه بالنفس والسيطرة عليها وذلك للتعبير عن النفس بطريقة جديدة تمامًا تسمح بالأداء دون جهد أو خوف" (٣٤) وتؤكد تير لكل طالب أن بمقدوره أن يصبح شخصا متميزا إن استطاع فقط الوثوق بقدراته.

أما المقرران فى العمليات الهرمية، فيطلق عليهما عبارة "طقسنة التواصل" أى وضع التواصل فى طقوس وشعائر. ويخصص كل من المقررين للطلاب المتفوقين بفرض القضاء من جديد على مفاهيم المحدودية والتمركز حول الذات. ويلزم لكى يقوم الطلاب بتحرير أنفسهم من مشاعر عدم الاكتمال أن يقوم الواحد منهم بالأداء بصورة مستمرة أمام الجمهور، أو أمام الفصل، وتقوم تير بتشجيع الطلاب عندما تسنح الفرصة عن طريق استخدام طرق جديدة مدهشة، فعلى

سبيل المثال قامت بكتابة عمل موسيقى لزورى ماكى - إحدى الطالبات المهتمات بالأداء الأوبرالى - وكتبت تير فى تقريرها أن "زورى ترغب فى الغناء من جديد وأنها تدعم ذلك، وكل ما كان على أن أفعله هو كتابة مقطوعة تجعلها تشعر بالارتياح فيها ... ولذلك قمت بكتابة "تأتى دوامة الهواء فى هدوء" لزورى خصيصا وذلك بسبب مشاعر الحب التى أشعر به تجاهها" (٣٥).

وتساعد ثلاثة من التدريبات الأخرى شباب المؤدين على فهم وتحقيق أهداف نظرية التحرير، ففى التمرين الأول، ينشغل المشارك فى التدريب بموضوع من موضوعات الحب يتعلق به نفسه، وترى تير أنه عن طريق حب النفس تتولد لدى الإنسان "الدافعية الذاتية لحب الآخرين ولتعليمهم بواسطة الحب"، والتمرين الثانى هو تمرين "إزالة الغشاوة من على النفس" وهو مصمم بطريقة تزيل الإحساس بعدم الجدارة أو باحتقار النفس وتساعد هذه العملية فى توكيد الجدارة وتضمن تعاون الإنسان حتى يحب ذاته ويشعر بالتقدير لها، وفى رأى تير، فإن "إزالة الغشاوة" من عمليات التطهير "التى ينبغى أن يقوم بها الشباب من المؤدين للبحث عما يدور فى مكنون النفس" وهو ما ينبغى أن يدفع بالطالب إلى الحديث عن نفسه حتى لا يؤمن من داخله بالاهانات العنصرية بل يتملك الأسلحة اللفظية التى يستطيع بها الدفاع عن استحقاقاته.

ويشتمل الجزء الثالث من فصل التحرير على تنظيم الزيارات إلى كنيسة من كنائس البينتكوستال، وهى كنائس تتصف بالعاطفية الشديدة، ثم الذهاب إلى بار

من البارات الصاخبة، على أن يقع كل منهما فى هارلم، ففى مثل هذه البيئة يستطيع الطالب - كما ترى تير - أن يكتسب القدرة على الولوج داخل شخصية من ينتمى إليهم، كما يستطيع أن يتقابل مع الأشخاص من كل الطبقات وكل مناحى الحياة، وللملاحظات التى يتوصل إليها الطالب من جراء هاتين الزيارتين غرض مزدوج هو رؤية السود من كافة المهن ورؤية ردود الأفعال التى يقومون بها وذلك وسط جو من أجواء الاسترخاء وكما تقول تير :

> نهدف لتأسيس مفهوم مسرحى يرتكز على أسلوب الحياة عند السود ونستمد المادة من الكنائس البينتسكوتاليه وكنائس البابتست حيث ينتشر السواد فى كل الأرجاء وبالنسبة لنا يظل السواد قيمة من القيم الروحية التى تقاس بدرجة الحرية التى يشعر بها الإنسان وفى الحقيقة يشعر السود بالحرية تمامًا فى الكنيسة [٣٦].

وهذا التكنيك المسمى بتحرير الروح تجربة من التجارب العاطفية والروحية التى تشتمل على ملاحظة الطلاب لحركات الأجساد التى تتماوج بفعل المشاعر والأفكار، وتود تير أن يستطيع طلبتها اكتشاف الصلة الوثيقة بين الروح والحواس وربما يفسر ذلك فى جزء منه لماذا تقوم بإدخال الذهاب إلى الكنيسة فى منهج الدراسة، ولماذا تستمر فى عمل ذلك، فأثناء الخطة والصلوات التى يقوم طلبة تير بمشاهدتها يتم تشجيع المصلين والزوار على التعبير عن الحب والفرحة والسعادة والحزن بطريقة مسموعة أو جسمية دون أى شعور بالحرج، ومن قبيل

المألوف أن ترى شخصا أثناء أداء الصلوات وهو يصرخ أو يبكى أو يلوح بذراعيه، ويقوم المصلون بالتصفيق فى لهفة، وبالدق بأرجلهم، وبتحريك رؤوسهم، وبإمالة أجسامهم، عندما تمتلك الروح القدس أيا منهم، ولا يؤدى ذلك بهم إلى التشتيت فى الفكر عند إقامة الصلوات بل إنه بالأحرى يزيد من جذوة النيران التى تتولد من جراء الصلوات التى يؤديها القس أو الأغانى التى يقوم بأدائها أفراد الجوقة.

وقد يشعر البعض ممن يشاهدون هذه الأفعال أن المصلين قد أصابهم مس من الجنون أو روح من التعصب أو أنهم يقومون بتزييف مشاعرهم لكن هذه التجارب هامة جدًا فالمتعبد فى بساطة يقوم بأداء فروض الطاعة للكتاب المقدس "قم بعمل ضجيج من الفرحة عند رؤية الله واخدمه بكل سرور واحضر بين يديه وأنت تغنى فى حبور" ، وبين الحين والآخر، قد يقوم شخص برقصة دينية أو بالجرى فى الكنيسة أو نحو المذبح، ويبقى هناك حتى يشعر ببركة الرب من حوله، وكثيرًا ما تسفر هذه التجربة عن ذرف الدموع، وعن التدحرج على الأرض فى خشوع أو عن ظهور الزبد فى الفم بعد الشعور بالتطهير، وكثيرًا ما ينغمس طلبة تير فى هذه المشاعر طيلة الوقت. والذروة بكنيسة البينتكوستال عادة هى موعظة القس التى تتصف بالعاطفية وبالروح الدرامية، وأثناء الموعظة، قد يقوم القس بالدق على المنبر أو حتى بالقفز من أعلاه، ولا يظل بالمرة فى منطقة المنبر أو المنصة بل ربما يتناول الميكرفون وينزل وسط جموع المصلين، ويستطيع القس كذلك أن يأسر اللب عن طريق الدق بالأرجل أو التصفيق بالأيدى ،وفى كثير من النواحى، تصبح الموعظة بمثابة التجسيد المسرحى لآيات الانجيل، ولهذا النوع

من المواعظ جذور فى أفريقيا يتمثل فى الإيقاعات التى يقوم الساحر أو الراوى باستخدامها وتذهب تير إلى أن السود يختصون بهذه الأفعال ولذلك تود زرعها فى نفوس الطلاب، وتصل إلى نتيجة مفادها "أن هناك العديد من الأسباب المحسوسة حتى تبقى الكنيسة أقدم وأقوى المؤسسات فى المجتمع الأسود... فكثير من الأساليب الرئيسية لدينا مستمد بصورة مباشرة من الكنيسة السوداء، والعظات بالكنيسة البينتكوستالية هى العظات الوحيدة التى يحضرها الطلاب بالمسرح القومى الأسود فى هذا المقرر، وهى عنصر هام من عناصر التدريب الذى تقوم به تير التى تحمل لواء "الانتقال من الفن المتمركز حول الذات إلى الفن المتمركز حول الله" وبذلك يتحقق "اكتشاف طريقة جديدة يقوم الممثل بالتعبير عنها" [٣٧].

وتوثق أفريقيا أيضا العديد من الروابط بين الاحتفالات الدينية وبين العروض المسرحية ويذكر جون مبيتى أن أهم الاختلافات بين الاحتفالات المسرحية الغربية والأفريقية تعود إلى أنه بالنسبة للأفارقة فإن الدين والمسرح يترادفان، "فالدين يعبر عن حفاوة الأفارقة بالحياة وبمصدر الوجود والمسرح التقليدى هو الأسلوب الذى يتبناه لإظهار ذلك" [٣٨] كما أن كلا من المسرح والدين يتصف بالحرية كما يرى الأفارقة وبالروح الجمعية وبالحفاوة بالحياة، وكل منهما يقوم بتعليم الإنسان والترفيه عنه وإدخال السرور عليه، وحفزه لأداء الفعل، وكل من المسرح والدين وعاء للثقافة، وللمسرح التأثير الأكبر على الفكر والمعيشة لأنه "حيثما تجد الأفريقى فإنك تجد معه الديانة التى يعتنقها" [٣٩]، فالدين يمثل

حفاوة الأفريقى بالحياة وهو مصدر البقاء بالنسبة له، وفى المجتمع الأفريقى التقليدى ، ينتفى وجود غير المتمسكين بالدين لأن كون الإنسان آدميا يعنى أنه ينتمى لكل المجتمع والانتماء للمجتمع يعنى الانشغال بمعتقدات ذلك المجتمع والمشاركة التامة فى الاحتفالات والشعائر التى يقوم بتنظيمها.

وبالنسبة لتير والمسرح الخاص بها، يتبقى للمجتمع نفس الأهمية، فالمسرح القومى الأسود يهتم بحاجات ومشكلات وإهتمامات المجتمع، وما يحتاجه الأفراد فيه من إجابات وحلول وطرق للشفاء، وكما لعب الدين دورًا كبيرًا فى المسارح بالماضى، فإنه حاليا يقوم بإعادة الحياة إلى المسرح، وهذه المرة فى هارلم، ومع أن الآخرين يقومون باستخدام الدين كمصدر من المصادر إلا أن تير هى الفنانة الأولى التى تجمع بين الطقوس الاحتفالية عند الأفارقة وبين شعائر الدين فى الكنيسة البينتكوستالية وذلك لكى يكون الاثنان معا الأساس داخل المسرح الواحد.

والتخرج فى فصل من فصول المسرح القومى الأسود يعنى عادة التسجيل لفصل جديد، وفى عام ١٩٧٥ أعادت تير والفرقة تقييم التجربة حتى تستمر الفصول التى يعتقد بأنها ضرورية وتتعدل بعض الفصول الأخرى بحيث يصبح من الممكن أن تنشأ فصول جديدة تلبى احتياجات الطلاب، ومن بين المقررات الجديدة المضافة مقرر "تقنية تير للنفس ١، ٢" وهما المقرران الأساسيان فى الأداء، ويعقد كل منهما مرتين فى الأسبوع لمدة شهرين وتوجد مقررات فرعية

تدور حول الهوية والكرامة والثقة والأداء المتقدم أمام الجمهور ينخرط فيها المشاركون الراغبون فى المزيد من التدريبات، وتعقد الندوات بهذه المقررات مرة واحدة فقط طيلة أحد أيام السبت من العاشرة صباحًا وحتى السادسة مساءً، وقد قمت بنفسى بحضور مقرر الهوية والكرامة والثقة فى يناير ١٩٨٨ حيث بعد الجلوس على المقاعد يأخذ الطلاب فى كتابة الملحوظات أثناء المحاضرات التى تلقيها تير:

> الحرية ، الحرية تعنى التوجيه الذاتى، وندعوك للمرور بتجربة من تجارب الإحساس بالسلام، فالسلام هو إمكانية إجراء الحديث دون قلق أو شعور بالريبة، بحيث تم إتباع الإشارات الصادرة من القلب ، ولذلك ، فسل نفسك عما تهتم به، وما هى الدواعى المسببة للقلق عندك وما هو الالتزام الذى تراه ماثلا أمامك .... ودع عناصر التبديل تدخل على المحادثات وانتقل عبر الحياة من الالتزام بالحديث.... إلى الالتزام بنوازع القلب، وبدوافع الاهتمام بالآخرين، وعندئذ تصبح ممن لهم التأثير بالعالم، فينبغى أن تتحدث وأن تصيخ السمع وينبغى أن تغير من المحادثات وأن تستطيع الحركة فى الحياة منذ بداية الالتزام بإجراء المحادثات [٤٠].

وعندما يوجه السؤال إلى تير حول ماهية المحادثات فإنها تفسر الأمر بأنها "تلك المبادلات اللفظية الداخلية فكل يتحدث لنفسه سواء فى الذهن أو فى

القلب، وبدلا من طرح مثل هذه الأفكار بعيدا ينبغى على المشارك الإصغاء، وفى هذا المقرر، أريد من كل منكم أن يعقد الصلة بينه وبين حديث ينبع من القلب وأشجع كل منكم على الالتزام فى الحياة" (٤١).

ويقوم المسرح القومى الأسود بتشجيع جميع المشاركين على العمل لمدة ١٥ دقيقة يوميًا فى مركز من مراكز "بناء الثقة" يتم تعريفه بأنه نوع من أنواع الفضاء ينعم فيه المشارك بالخصوصية وبالتأمل، ومن منظور روحى ، فهو مكان تتردد فيه الأفكار التالية التى تقوم تير بتقديمها : "أنت النفس، وأنت من فعل الله وقوة الله بداخلك أعظم من أية تحديات أو أية ظروف بالحياة، وليس بمقدور أى عادة أو أى أسلوب للحياة أو أى شخصية السيطرة عليك حتى تعوق قدرتك على التعبير الكامل عن الصحة والرفاهية والحكمة والسلام والفرحة، فالروح والنفس والكينونة قوى عظمى بداخلك وهى من المعارف الإلهية أو هى حديث من الأحاديث"(٤٢).

وهكذا ، طبقا لتير ، فباعتبارهم من المتحررين يلزم النظر فى المسرح القومى الأسود لما يقع وراء الواضح من الأمور أى لجميع الجوانب الممكنة بالمشكلة، وذلك بغرض التوصل للحلول، ويلزم كذلك التحرك فى حيوية مع التأكد بأن الجسم باستطاعته أداء المهمة" (٤٣)، وفى هذا الصدد، فإن الفصول هى محور العمل بالمسرح القومى الأسود منذ البداية فهى التى تقوم بتوفير مضمون الخبرة للشباب من المؤدين والكتاب، وعلاوة على التدريب فى فنون التمثيل والكتابة،

يحتفظ المسرح القومى الأسود بفرقة مسرحية كاملة تعمل على رفع درّجة الوعى وعلى استخدام مصادر المجتمع فى هارلم، وتقوم تير بتشجيع الطلاب على البحث فى التراث الخاص بهم باعتبارهم من المؤدين بدلاً من أن يظل الواحد منهم مجرد شخصية من الشخصيات فى المسرحية. وتؤكد تير أنه من الممكن أن يستمد الطلاب الشخصيات التى سوف يقومون بتصويرها من خمس من دوائر التطور ينبغى أن يقوم كل طالب من هؤلاء الطلاب بدراستها.

الدوائر:

يتم تجميع الأهداف والفصول حول خمس مراحل تطلق عليها تير كلمة الدوائر، فمن الملحوظات التى تتجمع فى الكنيسة أو المسرح أو البار يبدأ المشارك فى صياغة التفسير الذى يراه بشأن الدوائر الخمسة فى التطور وهذه الدوائر هى أساس التكنيك الذى يتلقاه الممثل فى المسرح القومى الأسود(٤٤)، وتعود التعريفات التى تعطيها تير لهذه الدوائر إلى الكتابات التى قامت بها فى الستينيات والسبعينيات أى إلى الأفكار التى تدور حول القوة السوداء والتشدد والحقوق المدنية والثورة.

وربما كانت الحيوية البلاغية فى هذه القضايا قديمة بعض الشئ إلا أن ذلك لا ينبغى أن يحول دون فهم التصنيفات الرئيسية التى تضعها تير:

أولا، الزنجى. وهو أكثر الشخصيات حرية وإبداعًا ولكن لا تتوفر لديه سوى بعض القيم المادية والفردية.

ثانيًا ، الأسود : وهو يتصف أيضا بالمادية والفردية، ويقوم بقبول المعايير الثقافية للبيض، وهو نسخة مقلدة للبيض من الأمريكيين الذين هم بدورهم نسخة مقلدة للأوربيين الذين يقومون بتقليد الرومان، والرومان يقومون بتقليد الإغريق، ومن المعروف أن الإغريق كانوا يقلدون الأفارقة.

ثالثًا ، المتشرد ، وهو هذا الزنجى الذى يتميز بالوعى والذى ما يزال يتصف بالمادية وبالفردية، وهو يمر بحالة من حالات الكراهية لكل البيض لكنه غير مستعد للتغيير الحقيقى بل إنه يشعر بالغضب والإحباط لأن النظام يبقيه خارجه.

رابعًا، القومى : وهو غير مادى ويعمل من أجل المجموع وهو يمثل الخطوة الأولى من أجل تحقيق الذاتية السوداء حيث ينمو لديه الوعى والحب للناس الذين ينتمى إليهم.

خامسًا، الثورى : وهو أعلى الدوائر وأكثرها تقدمًا، ففى هذه الدائرة، تظهر الروحانية فى الذات السوداء، وتعرف من هى وما عليها أن تفعله وتبدأ العمل على تحقيق ذلك فى صمت[٤٥].

وتشير هذه الدوائر إلى إحساس تير بضرورة إحداث التغيرات الداخلية الضرورية قبل أن تحدث التغيرات الخارجية. والشخصيات بالدوائر الخمسة تمثل كذلك قدرة الناس فى هارلم على الانتقال من الأعلى أو من الأسفل داخل

هذه الدوائر الهرمية التى ترى تير أنها ترمز للصفات السائدة فى حياة السود، وينبغى على الممثل - كما تعتقد - أن يجد السمات الخاصة فى كل دائرة حتى يقوم باستخدام هذه السمات فى العمل الذى يؤديه، وهذه الدوائر لا تفرض أية قيود بل هى مجرد بعض التوجيهات التى تسهم فى فتح آفاق جديدة يستطيع الممثل أن يعمل من خلالها، وتعترف تير أنه "من غير الممكن بالطبع وضع الأشخاص الحقيقيين داخل هذه التصنيفات، ففى الحياة الحقيقية يمتلك كل السود نفس الميول مع الاختلاف فى درجة التركيز، ومع ذلك، ففى مجال التكنيك، تصبح الدوائر الخمسة من التوجيهات الجيدة التى تصلح كأساس لوضع عدد من المعايير المسرحية" (٤٦).

وعندما يبدأ الطلاب تحليل صنوف الدوائر الخمسة بفصول تير فإنها تقوم بتشجيعهم على تناول أى منها فى إطار من اللون أو الموسيقى أو القيم أو أى من المؤشرات الأخرى التى تتصل بأسلوب الحياة لدى السود، وفى نهاية كل فصل، تقوم تير بتشجيع الطلاب على العمل فى مشروع نهائى خاص بتكوين عدد من كراسات العمل التى تضم قصاصات الصحف والمجلات وعناوين الأغانى والبعض من الأشعار و شذرات من المواد التى توضح كلا من الدوائر الخمسة، والهدف من هذه الكراسات توضيح أن هذه الدوائر دائمة التغير.

ورغم أن الطلاب فى دروس التمثيل التقليدية يأملون فى أن يحدث نوع من أنواع الترابط بينهم إلا أن تير تطمح إلى ما هو أكثر وتطلب من الطلاب

الاشتراك فى المهام الاجتماعية حيث يلزم أن يرتاد الطلاب الكنيسة أو مسرح الأبولو القريب ،ويلزم أن يذهب إلى البار مع رفاقه، وإن تغيب طالب واحد فقط يلزم إعادة النشاط مرة أخرى، وتساعد توسعة التعليم خارج نطاق الفصول على توثيق الروابط بين الطلاب فى المجموعة الواحدة وعلى توثيق العلاقة بينهم وبين الثقافة التى ينتمون إليها، وأخيرًا، ينبغى أن يلتزم الطلاب بخدمة المجتمع حتى يصبح الواحد منهم من المؤدين بالمسرح القومى الأسود، وتهتم تير على وجه الخصوص بهذا الأمر لأنها تشعر أنه يساعد الطلاب على فهم أهمية المجتمع لهم وعلى فهم أهميتهم للمجتمع، وعندئذ لا يرتبط الطلاب فقط بالمسرح القومى الأسود بل يرتبطون بالمجتمع الذى ينتمون إليه كذلك.

أهداف الأداء بالمسرح القومى الأسود:

بعد وضع الأهداف العامة للمسرح القومى الأسود، تشرع تير مع بقية رفاقها فى وضع الأهداف الخاصة بالعروض حيث تتوفر لديهم عدد من الأفكار المحددة حول ما ينبغى أن يفعله المسرح كى يستطيع القيام بدوره فى التحرير، وتقرر تير أن معايير الفن لديها ولدى المسرح القومى الأسود تتطلب "أن كل العروض المسرحية سواء كانت درامية أم موسيقية أم من أعمال الشعائر أو أعمال أحياء التراث ينبغى أن تهدف إلى تحقيق ما يلى :

١- رفع مستوى الوعى من خلال تحرير الروح وتقوية الذهن.

٢- اللمسة السياسية التى تتناول بطريقة إيجابية الظروف الراهنة للارهاب.

٣- التربية لاستخراج ما بالداخل ولبث المعرفة والصدق.

٤- توضيح القضايا التى تنير الطريق أمام المشاركين حول الجوانب والصور السلبية التى ينبغى التخلص منها لتقوية الجوانب الإيجابية.

٥- وأخيرا ضرورة الترفيه.

وتشعر تير أن مفتاح تحقيق هذه الأهداف هو اكتشاف أسرار النفوس، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التعريف السابع لكلمة النفس فى قاموس وبستر هو "ذلك الإحساس الايحابى الذى يحمله المؤدون السود من الأمريكيين والذى يتعلق بالأمريكيين السود أو يميز ثقافتهم ... وهذا الإحساس يصمم من أجل السود أو يتم التحكم فيه عن طريقهم" (٤٨) ، وآراء تير بشأن هذا الموضوع تتفق مع التعريف السابق، حيث تتحدث عن الروح بقولها:

إن الغناء والرقص هى الأمور التى تأخذ بمجامع القلوب، وعندما يغنى الإنسان فإنه يشعر بالارتياح، وقد يجثو المغنى فى الجوقة بالكنيسة على ركبتيه ونحن أيضا نغوص إلى ما بداخلنا من أجل الوصول إلى القوة ومن أجل ملامسة القوى التى نشعر بالارتياح عندما ننجح فى ملامستها ، وقد تتصاعد الصرخات للتنفيس عن هذه القوة. هذه هى القوة وهذه هى العاطفة وهذه هى المشاعر

الأولية غير المعقولة ... وعنما تدلف إلى الكنيسة البينتكوستالية وعندما تجرى الاحتفالات الدينية الأفريقية أو الاحتفالات فى هاييتى ، ترى الجميع فى حالة من حالات الحركة فهم يؤدون الرقصات وهم يغنون ويستمر ذلك دون توقف وتستخدم الطبول وينفك إسار الروح ويتم الحصول على القوة ، وتمطر الأرض بالقبلات، ولا ينظر الناس إلى السماء بل يجثون على الأرض فهذا الأمر من الأمور العملية بصورة أكبر (٤٩).

وترى تير أن كل من يتصف بالروح العملية فى هذه الحياة يؤمن بالنفس التى تعود أساسًا للتراب ، وتؤمن أن هذه النفس تمتلك الإحساس وتحاول تير أن تصف الأصوات المعنية التى تسهم فى تكوين المشاعر بالنفسّ وتقول "عندما تسير فى الشارع رقم ١٢٥ أو فى أى من المجتمعات السوداء فإنك لا تكف عن سماع الأصوات طيلة الوقت، وهذه الأصوات تفصح عن نوع من أنواع الموسيقى يعصف بالنفس ... أما فى الضواحى، فالأجواء نظيفة نظيفة وهادئة هادئة هادئة، وعندما تذهب إلى المجتمعات السوداء ترى الناس وهى تعيش بجوار بعضهم البعض، وفى الجنوب، وفى هارلم ، يفعل الناس ذلك بسبب قوة الإحساس المتوفرة لديهم دونما إجبار أو قسر" (٥٠).

وبالنسبة لتير ، فإن رفاق ورفيقات النفس هم كل من يستطيعون التعايش مع العنصرية التى تواجه السود فى أمريكا، هذه العنصرية التى تنخر فى جوهر

الإنسان وفى مكنون نفسه، فهو يرفض من جانب الآخرين لما هو عليه-ومع أنه من الممكن أن يقوم الآخرون بإظهار التعاطف إلا أنهم لا يستطيعون تمامًا فهم تأثير هذه الضربة دون أن تتوفر لديهم النفس التى تسعى للتقارب مع الآخرين، فالنفس هبة جليلة، وهى ظاهرة ثقافية تنمو داخل الإنسان حيث تكمن الروح، وتظهر النفس فى أوجها عندما يتلامس الإنسان مع الحيوية الآلهية الكامنة فى الرب [٥١].

فالروح إذن هى مفتاح القيام بالتمثيل عند تير وهدف المسرح أن يظل الجمهور على صلة بالنفس التى تمثل جوهر الروحانية، وكما يرى هاريس، فإن "المسرح القومى الأسود لا يعتبر الترفيه الهدف المسيطر بل إن الهدف هو إعادة التربية واستعادة الروحانية والأعراف الثقافية التى ترى تير أنها قد انتزعت من السود بأمريكا" [٥٢]. ويستطيع الفن أداء وظيفة التربية فهو يعكس الثقافة التى تقوم بإنتاجه ولهذا السبب فمن المهم اختيار المصادر التى يتم عن طريقها تربية الآخرين فى حرص ويلزم أن يظل أسلوب حياة عند السود مصدرًا للتعبير الفنى إن كانت هناك حاجة للمسرح الأسود من أجل الأمة السوداء" [٥٣].

وبالنسبة لتير ، تتضح مقومات هذه المؤسسة الثقافية فى عملية تدريب الفنانين مسرحيًا وروحيا من باطن الروح ومن داخل الحياة الأفرو أمريكية. والمسرح القومى الأسود يلبى حقيقة الحاجة التى يسهم كُتاب الدراما من قبل فى زرعها والتى تذهب إلى ضرورة إيجاد مسرح خاص بالسود فى هارلم، والمسرح

القومى هو الذى يقوم بتلبية هذه الحاجة لعدة أسباب من بينها أن (١) المسرح القومى مسرح أسود (٢) وأن الشعائر المستخدمة فيه ناجحة إلى حد كبير من وسط جميع المسارح التجريبية السوداء فى الستينيات (٣) وأن هذا المسرح قد استمر لفترة أطول من أى مسرح آخر بهارلم (٤) وأنه أصبح بمثابة كنز من النفائس الثقافية داخل هارلم بفضل دعم الجمهور، (٥) كما أنه يمثل نموذجًا للمسارح أمام المجتمعات السوداء الأخرى بأمريكا.

والكثير من عمليات تير وأفكارها يتطلب إجراء التغيير فى المصطلحات والتعريفات المستخدمة وذلك لوصف الأداء بالمسرح القومى الأسود، وتثير تير بعض الإيحاءات فى الذهن حين تسمى هذا المسرح "معبر التحرير" الذى يهدف إلى الإبقاء على ثراء أسلوب الحياة لدى السود، وإلى الاستمرارية فى الحفاظ على هذا الثراء، وتطلق تير على المسرحيات التى يعرضها المسرح القومى الأسود الشعائر أو أعمال إعادة الإحياء وتصنيف جنفييف فابر أنه "بالنسبة للمسرح القومى الأسود فإن الشعائر أو الطقوس حدث جمعى تتبغى دراسته دون غموض، وهو حدث لا يهدف إلى استحضار الأعراف الأفريقية من داخل سياق مختلف بل إلى إيجاد هذه الشعائر أو الطقوس التى "تسهم فى تجديد الصلات بين العناصر المختلفة التى تتباعد عن بعضها البعض" [٥٤].

وتعطى تير مثالاً على الإحياء وعلى البعث يعود إلى كنيسة البينتكوستال، ولكن بدلاً من أن تقوم بتوكيد الصلة بين الخالق وبين جماعة المؤمنين فإن تير

تؤكد الصلة بين المؤدى وبين الجمهور، وترى جيسيكا هاريس أن الإحياء لا يعنى مجرد عقد الاجتماعات فى المعسكرات خارج المدينة بل هو عمل تعليمى "فالغرض من المسرح القومى الأسود هو التربية وبناء الأمة" (٥٥) وعند بناء الأمة ، كما ترى هاريس، فإن الشعائر تطلق الطاقة الحيوية النفسية المحررة ، ولذلك تسمى تير الممثل "بالمحرر" (٥٦) وبطريقة مشابهة ، تسمى تير كل فرد من أفراد الجمهور بالمشارك، وبذلك تدحض الفكرة القائلة بأن المسرح فضاء مغلق ذاتيًا على الأداء فقط، وفى رأيها "فإنه لا يوجد ما يسمى بخشبة المسرح أو بالجمهور، بل يوجد فقط المحررون والمشاركون، وينبغى أن تجرى المحاولات للتخلص من المسافة النفسية فى ذلك الفضاء الزنجى الذى يفصل السود عن بعضهم البعض، وبذلك يسهم الجميع فى صنع الشعائر أو الطقوس، وفى الاندماج بداخلها، وعندئذ قد يُخامر المشاهد شعور بالضحك أو بالبكاء أو بتجربة الحياة باختصار" (٥٧).

وعندما تزول الفوارق بين المؤدى والمشاهد يستطيع الجمهور الاسترخاء والانشغال بصورة أكبر بالتجربة الدرامية، ويستطيع المؤدى كذلك الاسترخاء فى تلقائية وطبيعية داخل هذا السياق الذى لا يزيد من الضغوط عليه، بل الذى يملؤه بالحيوية التى تتصاعد من ناحية المشارك ولا تنسى تير بالمرة الالتزام تجاه الجمهور فالهدف الذى تسعى له "هو وضع المسرح فى خدمة المجتمع وتعريف الصلة الديالكتية بين الفنان والمجتمع من داخل هذا المفهوم"، وعلاوة على ذلك ، لا ترى تير أن الصلة بين الفنان والجمهور تحمل نوعًا من الامتهان أو إرضاء

الشهوات، بل تذهب إلى أن من يأتى للمسرح يحمل الكثير الذى يستطيع أن يقدمه للمؤدى بغض النظر عن أثمان التذاكر و"يلزم أن يتذكر الفنان الأسود أن الناس يعطونه الضوء والرؤية وأنهم يدعمون الأحاسيس التى تعتمل فى نفسه"(٥٨).

زد على ذلك أن تير تبتعد عن الكثير من الممارسات بالمسرح التقليدى وذلك لمحاولة تحديد وتطوير بعض الوسائل التى يستطيع الجمهور عن طريقها حفز المؤدين، "فلكل من الشعائر مهمة خاصة بها" كما تقول "والمهمة الملقاة على عاتقنا هى التحرير وإستعادة الحرية الروحية وإصلاحها، حتى يحس الناس بالفنان فى حالة النجاح فى تحقيق ذلك" (٥٩) ، ولا تزعم تير أن المسرح التقليدى يفشل فى إثارة العاطفة بل هى ترى بالأحرى أن العواطف فى ذلك المسرح تنشأ بسبب مراقبة عروض الأداء، بينما فى المسرح القومى الأسود ينبغى أن تنشأ العواطف بسبب عدد من الاهتمامات الأخرى التى تتصف بدرجة أكبر من النشاط والحيوية.

استجابات النقاد:

من الممكن حاليا التركيز على خمس من "شعائر الإحياء" هذه الأعمال المبتكرة التى يقوم المسرح القومى الأسود بأدائها : الشعائر : استعادة القوة واسترداد البأس (١٩٧٠)، الإحياء : التغيير والحب والتنظيم (١٩٧٢)، رحلة منفردة فى

عالم الصدق (١٩٧٤)، انسياب دوامة الهواء فى هدوء وهى تهمس بالأذن (١٩٧٨)، اندماج النفس (١٩٨٠) بالإضافة إلى مسرحية واحدة فقط هى الميراث (١٩٨٨)، وتمثل شعائر الإحياء الخمسة المحاولات الأولى التى تقوم بها تير من أجل صياغة نوع المسرح الذى تنادى به، بينما تمثل مسرحية الميراث محاولة تطويع نص من النصوص التقليدية حتى يتكيف مع الرؤية التى تحملها (يوجد تلخيص مفصل لكل عمل بالملحقات نهاية هذا المقال).

وتستخدم شعائر الإحياء طرقًا متعددة يستطيع بها المؤدى إزجاء التحية للجمهور عندما يدخل إلى فضاء الأداء، ومن الممكن أن يحدث ذلك ببساطة عندما يبدأ "الأداء فى الفرقة بمصافحة الجمهور وتبادل الحديث معه" (٦٠) (العمل الأول : الشعائر) ، أو عندما يتقابل الجمهور مع طاقم التمثيل وجهًا لوجه بعد دخول المسرح ويطلب البعض من المال أو عندما تطلب أحد الأخوات دولارًا أو اثنين لشراء الهيروين" (العمل الثانى : الإحياء) (٦١)، وترى هازيزا فى العرض النقدى الذى تكتبه لأمستردام نيوز أن مثل هذه الأفعال تبتعد بالأمر تمامًا عن التعبيرات المتداولة عادة مثل "النجم بالداخل" أو "تحادث مع الوكيل" هذه العبارات التى يستخدمها الكثير من الممثلين، وعلى العكس من ذلك، تسهم الابتسامات الصافية من جانب عائلة المسرح القومى الأسود فى التذكير بأن "الممثلين والنجوم ما هم إلا أشخاص حقيقيون من بيننا" (٦٢)، ويستمتع المسرح القومى الأسود باللمسات الشخصية التى تظهر فى لحظات الافتتاح وذلك للتقليل من التباعد الجمالى داخل المسرح، وعلى سبيل المثال فبعد مشاهدة رحلة منفردة فى عالم الصدق بترينيداد يلحظ موبى :

أنه تتم تحية كل مشاهد شخصيا بالمصافحة وجها لوجه ويتم إخباره ببعض المعلومات عن العرض والاستفسار منه إن كان يوافق على المشاركة ولو قام المشاهد بالإفصاح عن بعض من الشكوك، فإن ذلك تتم تسويته فى الحال حيث أن كل ما هو مطلوب هو تأكيد الرغبة فى التعاون وذلك من أجل تحطيم الحاجز النفسى دون كثير من الجلبة (٦٣).

وبالإضافة إلى إزجاء التحية، تشتمل كل من شعائر الإحياء على الغناء والرقص واستخدام الآلات المختلفة مثل الطبول والجيتار والمزمار، وقد يستخدم البيانو أو أجهزة تجميع الصوت، فطبقا لهاريس تمثل الموسيقى والرقص والحركة جزءًا لا يتجزأ من العرض المسرحى عند تير ورغم أن هذه العناصر قد تظهر فى العروض الأوروبية إلا أن هاريس تضيف "أنه يتم التفكير فى الموسيقى والحركة من وجهة النظر الأفريقية بحيث تتكامل مع الأداء وتنساب بصورة طبيعية من داخل الحدث المقدم أمامنا" (٦٤)، وتستخدم الترنيمات كذلك، وترى هازيزا أنه "قد دار بذهنها أثناء قيام طاقم التمثيل بإنشاد الترنيمات أننا بحاجة اليوم إلى نفس الرسالة السائدة فى الستينيات وذلك لمواجهة كل هذا الاحتقان الظاهر فى السبعينيات" (٦٥)، وتتفهم تير ضرورة التكيف كما يلحظ ليونيل ميتشل أن مسرحية "دوامة الهواء"، تحتوى على القليل من ترنيمات الغناء "فالتجريب يؤتى بثماره حاليا، وقد ولّت السنوات التى انتهزت فيها كل فتاة الفرصة كى تصيح فى هذيان أفريقيا وإنفتح الطريق أمام الحصاد داخل هذا المسرح الذى يتصف بالحرفية والطبيعية بل وبالانطباعية أحيانًا" (٦٦).

ومن أكثر العناصر إبهارا فى أعمال إعادة الإحياء طبقًا للنقاد هو الحيوية التى تظهر الفرقة عليها، ويرى مايكل جيفنز أن هذه الحيوية من بين الإرث الأفريقى جنبًا إلى جنب مع مصادر الشمس (٦٧) ، وترى كلايتون رايلى أن هذه الأعمال تترك التأثير الأفضل لها عندما تقوم "بالبحث فى أسلوب الحياة المستفز العنيد والمفعم بالحيوية، هذا الأسلوب الذى يوجد بالشوارع الداخلية فى المدن التى تعانى من الضياع والتمزق فى أميركا" (٦٨) ويحس ألبرت ديليون بالحيوية الدافقة فى عرض "الأحياء" ويرى أنه "بانتهاء الفصل الأول يشعر الإنسان بالاستثارة لدرجة يستحيل معها الاستمرار فى الشعور بنفس الإحساس فى الفصل الثانى، لكن ذلك يحدث بالفعل وبالتالى يزداد الاهتمام بما يجرى بصورة أكبر" (٦٩) ويشهد تشارلز بيردن أن فى "الدوامة" خط قصصى بسيط يسمح لكل من طاقم التمثيل والجمهور بتوليد الحيوية سويا وبايجاد مناخ معين"(٧٠) وتتضح هذه الحماسة والشعور بالاستثارة لدى لارى كونلى فى الاستعراض الذى يقوم به "للرحلة المنفردة إلى الحقيقة" ، ويرى أن المسرح القومى الأسود يمزج بين مشاعر الحب وبين الشعائر الأفريقية وبين التفكير الإيجابى فى أمسية من الأمسيات المنعشة للروح"(٧١).

ومن الصفات المتشابهة فى كل أعمال الإحياء إعطاء الفرصة حتى يتفاعل الجمهور أثناء العروض بصورة تلقائية أحيانًا وبصورة موجهة فى أحيان أخرى، وفى العروض الأولى، يتوفر الفضاء حتى يقوم كل من المؤدين والمشاهدين بأداء الاعترافات، وتنتهى الشعائر مثلا بقيام الجمهور بالغناء والرقص على المسرح،

وطبقًا لديليون يسمح البناء فى الإحياء بالارتجال من جانب المؤدين لدرجة أنه يمكنهم إجراء بعض المداخلات الشخصية مع الجمهور بهدف توفير المناخ الملهم أمام الجميع" (٧٣)، وبالتالى يمكن للمشاركين وللمؤدين الترفيه عن الجمهور سويا والارتقاء بمشاعر هذا الجمهور.

ومع أن الأداء فى كل هذه الأعمال يشتمل على التعامل مع الجمهور إلا أن العروض لم تنجح فى استثارة ردود الفعل هذه على الدوام، فبعد عرض "الرحلة المنفردة" يقوم موبى بالتعليق بأن "الأداء يعتمد على بعض من المشاركة رغم أنه عن طريق التعاون الفورى الكامل من جانب الجمهور كان يمكن للعرض أن ينتهى فى وقت أقل" ، و"للدوامة" بالتأكيد تأثير مختلف على الجمهور حيث يرى بيردن أن الفصل الأخير يكاد أن يشتمل على الحفلة الموسيقية التى تقوم يانسا - الشخصية الرئيسية - بالتدريب عليها و"يلعب الجمهور دوره ويأخذ فى الاستماع وهكذا فمن البداية إلى النهاية يتبادل أفراد الجمهور المواقع مع طاقم التمثيل على أرض الواقع فى عالم التمثيل" (٧٤) ، ويمتدح ليونيل ميتشل المشاهد الأولى الفنية بالعواطف التلقائية غير المسبوقة من قبل على خشبة المسرح" (٧٥)، ويرى أن خط القصة فى "الدوامة" أكثر تركيزًا وتفصيلاً من خط القصة فى "الإحياء" أو فى "الرحلة المنفردة" على سبيل المثال.

والخلاصة ، أن المسرح القومى الأسود تتجاذبه الكثير من العناصر مثل الموسيقى والغناء والرقص والتلقائية وتفاعل الجمهور ويتم كل ذلك بطرق

متعددة، وأثناء التنفيذ، قد لا تلقى بعض العناصر النجاح الذى تلقّاه العناصر الأخرى، ولكن جميع هذه العناصر تعطى التميز للمسرح القومى الأسود باعتباره من الفرق التى تقوم بالترفيه عن الجمهور بوسائل غير معتادة تمامًا فى المسرح الإحترافى بأمريكا، وكما تعلق ويلكرسون فإن أعمال الشعائر بالمسرح القومى الأسود تظهر "الفقر الروحى فى عمليات الاندماج مع ضرورة البحث عن مصادر باطنية أخرى للإحساس بالذات، وهذه القضية تتردد فى العنوان الفرعى الأول بالعمل الأول من أعمال إعادة الإحياء : استعادة القوة ، واسترداد البأس. وتضيف تير :

إن الموضوع برمته هو التغير الذى ينبغى أن يطرأ على استيعاب مفهوم الثقافة... فالثقافة السوداء من أكثر المظاهر أو المنتجات التى تدر الربح بالعالم بأكمله، سواء بأفريقيا أو بين السود بأمريكا ... جيمس براون. وهى تسود ... والناس تود التخلى عن الثقافة التى يحملونها وتبنى الثقافة الخاصة بنا، وذلك يرجع إلى أننا نجمع بين البدائى (بمعنى الأول فى تاريخ الظهور) وبين التقنى والمتحضر (أى الذى قد يكون آخر من يظهر) ... وبالتالى ينشأ شئ فريد، أفرو أمريكى، وهو شئ عميق للغاية (٧٦).

وترى ويلكرسون أن "المسرح يشبه الكنيسة السوداء ويؤدى المهمة التاريخية التى يصبح السود بمقتضاها هم الأغلبية بمنأى عن أعمال المراقبة أو أعمال فرض الإرادة من جانب الآخرين" (٧٧)، وتكتسب شعائر الإحياء عند تير النكهة

الماثلة فى العمل الكنسى ، "وأثناء أداء الميراث شاهدت بنفسى أنه عندما تزداد العاطفة فإنه يمكن لأحد العازفين مثلا القفز لأعلى والبدء فى الصراخ، ويشترك أفراد الجمهور بالتصفيق وبالتعبير عن الاستحسان بكلمات وعبارات مثل "نعم"، "المجد لله" أو "هاليلويا" ولم تبد الدهشة أو المشاعر السلبية من جراء هذه المقاطعات للعرض، بل بالعكس، فإن هذا الجو الذى يشبه جو الكنائس يقوم بإدخال السرور على الجمهور، وفى هذا الصدد، يكتب أحد المعلقين فى صحيفة أمستردام نيوز بعد مشاهدة عرض من عروض إعادة الإحياء :

تتجذر الموسيقى والشكل فى هذه التجربة من داخل طريقة عرض الكتاب المقدس بالكنيسة السوداء، ورغم أن المضمون يبقى علمانيا إلا أن هذا الشكل فى العالم الجديد يتداخل أحيانًا مع الجوهر بالديانة الأفريقية وبالتالى تعاد صياغة موروثات الكنيسة لإعطاء رسالة علمانية ممسرحة تكون جانبًا هامًا من جوانب التجريب بالمسرح القومى الأسود ألا وهو التقدير الذى ينم عن الذكاء بشأن التقاليد الأفرو أمريكية والتقاليد الباقية بأرض الأجداد معا [٧٨].

وتريد تير أن تتشابه كل العروض التى تقوم بها مع أعمال الكنيسة البينتكوستالية حتى يستطيع الناس الخروج وهم يشعرون بالإشباع بطريقة معتادة، وفى الوقت نفسه، تهدف عروض المسرح القومى إلى تربية الجمهور وإلى إبقائه على دراية بالميراث الثقافى الأسود، وهذا من جديد أحد المهام بالمسرح الأسود كما تقوم ويلكرسون بتعريفه : إدخال نوع من أنواع التعبير عن الثقافة

الأفريقية عبر الموسيقى والرقص والفن الصامت ورواية القصة، وطبقًا لتوماس جونسون فإن الشعائر فى النهاية تشبه إعادة الإحياء أو البعث، ويقف الجمهور مع المحررين فى فضاء الأداء حتى يقومون بالرقص والتصفيق بالأيدى والغناء سويا "فنحن من الشعوب الأفريقية ومعا نستطيع تغيير هذه البلاد المختلفة"[٧٩] وأثناء أداء أعمال إعادة الإحياء، "تهبط الإلهة أوشون إلهة الحب عند اليوروبا"[٨٠]، "وبالرحلة المنفردة" جزء يظهر "على شكل فانتازيا من الشعائر الأفريقية يبدو فيه أديبمى بالزى الأفريقى وهو يحمل ريشة على غطاء رأسه باعتباره الزعيم الذى تقدم له العطايا"[٨١]، وقصارى القول، تدخل الموضوعات الأفريقية فى نسيج كافة أعمال الإحياء التى تقدمها فرقة المسرح القومى الأسود على الدوام.

والارتجال كذلك عنصر من عناصر التراث الأفريقى التى تظل مظهرا من المظاهر الأساسية فى جميع العروض بالمسرح القومى الأسود، وترى ويلكرسون أن فن الإرتجال يرتبط بالعروض المسرحية السوداء وتذهب إلى أن المسرح التقليدى يفرض الاحتواء على الجمهور ويتحكم فيه وذلك عن طريق الفصل بين المؤدى وبين المشاهد وبين النص المكتوب للمسرحية الذى لا يشجع على الارتجال هذا بالإضافة إلى البعض من العناصر الأخرى التى تجعل العروض الأمريكية والأوربية من الحوادث الثابتة التى يتجمد فيها الشكل فى كل التفاصيل أثناء عملية إجراء البروفات"[٨٢]، وتضيف أورتيزم. والتن أحد المهتمات بالتنظير فى الأدب فى السبعينيات أن "فن الارتجال يجد التعبير الأول عنه فى أفريقيا وهو

تطور طبيعى فى الثقافة التى تشجع التعبير الحر عن العاطفة من خلال الفن، حيث يتم التركيز فى الثقافة على التلقائية، وتقوم التلقائية بدورها بإعطاء الفرصة للتعبير عن المشاعر كما تقع"[٨٣]، وترى والتون "أن التلقائية والمظاهر التلقائية تعودان إلى الجذور الأفريقية وأن المسرح القومى الأسود يقوم باستخدام ذلك فى كل العروض بالإضافة إلى استخدام المناجاة والاستجابة فى الكثير من العروض الأخرى التى تقوم بها تير.

ويتفق أبيدون جيبفوس مع الوصف الذى تقدمه ويلكرسون حول المسرح الأسود، ويرى أن الهدف المعلن من هذا المسرح هو إثارة الوعى عند السود حول من هم "بحيث يحل الوعى محل المشاعر باعتبار ذلك المقياس الأول الذى يمكن به الحكم على الأعمال بالمسرح الأسود [٨٤] وهنا أيضا، يتوازى المسرح القومى الأسود مع النموذج المطلوب فهدف هذا المسرح هو "رفع مستوى الوعى عن طريق تحرير الروح وتقوية الذهن"، ومن هنا يقوم كل ناقد من النقاد بتوكيد فكرة الميلاد الروحى الجديد. ويكتب جونسون أن العرض الأول لأعمال إعادة الأحياء بالمسرح القومى الأسود يقدم الرسالة بأن "الشعائر ضرورية للسود لتحقيق التقدم وللاستفادة من مجموعة متنوعة من البرامج والمناهج والأنشطة البعض منها يتعلق بالسياسة والاقتصاد والتعبير الثقافى وتحديد الأهداف [٨٥]".

وطبقا للناقدة كلارنس ألسوب بصحيفة أمستر دام نيوز فإن إعادة الإحياء تصيغ رسالة أمام السود" تتعلق بالحب والتغيير والتنظيم وذلك لتحقيق عدد من

الأهداف الإيجابية- وتظهر واحدة من الإلهات الأفريقيات الجميلات بين الحين والآخر لتذكرة السود بأنهم أولاد الآلهة بأفريقيا ولذلك ينبغى الاعتزاز بالتراث"[٨٦]، وفى استعراضه لنفس الأعمال عام ١٩٧٢ يرى ديليون أن نوعا من التأثير يلحق بالجميع "عندما تتحدث الشخصيات عن مدلول كلمة "أسود" وعن كيفيه الاستفادة من المصادر التى يتمتع بها السود بطريقة أفضل وذلك من أجل تدعيم كل ما هو أسود". وحينما استعرض موبى "الرحلة المنفردة" فانه يتعرف بوضوح على رسالة (إثارة الوعى)، فالغرض" الحقيقى للعرض هو تعليم تقدير النفس، وكيفية حب هذه النفس مهما كانت وكيفية تنمية القدرة على الشعور بإحساس إيجابى تجاه ما أنت عليه وذلك لأنك مكتمل فى الحقيقة"[٨٧].

ويؤكد تشارلز بيردن فى "عالم الأخبار" أن الدوامة- العمل الرابع من أعمال إعادة الإحياء بالمسرح القومى الأسود- تدور حول دعم الصلات الإنسانية او قيام الإنسان بالاعتراف بقيمته وقيمة الآخرين وبالتالى يشعر المشارك"بالتفاعل الإيجابى وهو يسرى بين كل الحاضرين فى تلك الغرفة العلوية الذين لا يمثل الواحد منهم عضوا ينتمى إلى أفراد الجمهور أو إلى طاقم التمثيل بل إن الجميع من بنى الإنسان" وعندما تكتب كيلى مارى بيرى عن "الميراث" فأنها تقر ان المسرحية [٨٨] رسالة موجهة للأفارقه الأمريكيين "فحواها الدعوة للاتحاد من اجل مواجهة التحديات والمخاطر المتمثلة فى العبور إلى القرن الحادى والعشرين"[٨٩].

وعن طريق إثارة الوعى إذن، ينجح المسرح القومى الأسود فى تسليح أعضائه بالعدة اللازمة حتى يستطيع هؤلاء التصدى للعنصرية وحتى يشعرون بالإحساس الطيب عن ذواتهم وحتى يدفعهم ذلك إلى تذكر من أين أتوا من قبل. وترصد جيبفوس ثلاثة مظاهر مهمة داخل حركة المسرح الثورى الأسود هى (١) الرفض المطلق للمسرح التجارى والقيم والجماليات به، (٢) والسماح للمجتمع فقط باختبار صدق المسرحيات التى تتحدث بصورة مباشرة عن حيواتهم (٣) وتفسير العروض على يد النقاد ممن يفهمون الأيديولوجية والآمال داخل الحركة، وتقرر تير أن شعائر أعمال الإحياء التى تمارسها تتعارض بصورة مباشرة مع التقاليد الغربية التى ترى أنها مادية وذلك على عكس من التقاليد السوداء التى ترى أنها روحية، وعندما يظهر الاختلاف بين عروض المسرح القومى الأسود وبين التقاليد المسرحية الغربية، فإن ذلك الاختلاف يرجع عادة إلى الرغبة فى اشتراك الجمهور بصورة أكبر فى الأداء.

ويسير المسرح القومى الأسود وفق أهداف المسرح الأسود كما تراها ويلكرسون مع جيبفوس، ولكن الإنجازات التى يحققها هذا المسرح تتخطى هذه الأهداف بعد أن تحول إلى مؤسسة من المؤسسات الثقافية ذات الثقل والتأثير داخل المجتمع فى هارلم، فهذا المسرح لا يعكس الثقافة الدائرة من حوله فقط بل يقوم كذلك بإمعان التفكير فى هذه الثقافة بحيث يستطيع تقديم صورة معدلة (غير مثالية تماما) عن حياة السود، وهذه الصورة تدعم وتقوى عن طريق الثقة فى قيمة الفرد. وتُسلِّم تير بأن

هذه المشكلة التى تتعلق بالتفرقة سوف تستمر وذلك حتى تبدأ الحركات الثقافية التى يتضح فيها للناس قيمة ما هم عليه وقيمة ما يقدمونه للعالم ولذلك أقوم ببناء هذه المؤسسة فى هارلم على ناصية الشارع الخامس والشارع ١٢٥، وقد استطعنا توا الانتهاء من مبنى جديد تماما قيمته مليون دولارا يأتى إليه شعبنا للإبداع فى حرية بغض النظر عن الجنس أو المعتقد أو اللون، ومن داخل هذا المركز الذى يهدف لتحقيق التعافى الثقافى سوف يبزغ ضوء الفنان والقائد المبدع الملئ بالأفكار الجديدة(٩٠).

وتستمر تير مع المسرح القومى الأسود فى تلقى ضروب الامتنان على شكل العديد من الجوائز، فقد تسلمت عام ١٩٧٣ جائزة الأوديلكو بسبب عملها الرائد بالمسرح القومى، وفى عام ١٩٧٤ تسلمت شهادة الإنجاز من الغرفة التجارية بهارلم، وفى عام ١٩٨٣ تسلمت الجائزة الملكية فى الإدارة للإسهامات المتميزة التى قامت بها فى مجال الفنون المرئية والأدائية، وفى عام ١٩٨٣ كذلك، وبعد إخماد الحريق الذى نشب ذلك العام، استطاع المسرح القومى الأسود تجميع أكثر من ١٦ ألف توقيع من المقيمين بهارلم وذلك لطلب الأموال من ولاية نيويورك للقيام بالإصلاحات المطلوبة.

ومن غير المثير للدهشة إذن ان يظل المسرح القومى الأسود من مصادر القدرة على الحياة داخل المجتمع بهارلم، وهو اليوم واحد من الكنوز الثقافية المتبقية

بالحى بعد اختفاء مسارح الأبولو والسافوى واللافييت والزنجى الأمريكى، ويستمر المسرح القومى الأسود فى اختيار وتصميم العروض التى تستجيب لمطالب المجتمع فى هارلم، وبالنسبة للأعمال المتعلقة بشمائر الإحياء، تقوم تير مع طلبتها بوضع عدد من استطلاعات الرأى تصلح الإجابات التى يقوم بها المجتمع على الأسئلة بتلك الاستطلاعات لوضع الأساس الذى ينبغى أن تبنى عليه أول فصول عمليات إعادة الإحياء بحيث يتحول المجتمع على يد هذا المسرح إلى المساعدة فى تحديد المشكلات والبحث عن حلول لها فى الفصل الثانى من عملية إعادة الإحياء، وينبغى التنويه فى هذا المقام بالدور الذى قام به توندى صامويل الذى توفى حديثا والذى كان بمقدوره الاستماع إلى أعضاء المجتمع فى هارلم لمعرفة ما يهتمون به وبالتالى يتسنى له القيام بإنتاج المسرحيات والأعمال الموسيقية التى تثير اهتمام الناس هناك، فعندما وصلت إلى أسماعه أن المجتمع بهارلم يقوم (أو لا يقوم) بمناقشة مسألة المثلية الجنسية فإن صامويل وجد على وجه السرعة مسرحيتين يتناولان هذا الموضوع هما وجها لوجه، والإيقاع الثالث.

وتساعد كثير من التدريبات بالمسرح القومى الأسود على الإحساس بالجدارة الذاتية وبالاكتمال الفردى، ويساعد هذا المسرح الأفارقة الأمريكيين كذلك على أن يداخلهم الشعور الطيب نحو ذواتهم كما انه يستطيع معاونة أى من الأقليات الأخرى على تجاوز مسألة الشعور بالدونية الناجمة عن الهيمنة الثقافية وما يستتبع ذلك من توترات عنصرية، وعلى أعتاب القرن الحادى والعشرين، تساعد التدريبات التى تقترحها تير المسارح الاحترافية والجامعات على وجه الخصوص

على إبداء المزيد من الفهم تجاه الأفارقة الأمريكيين وبقية الأقليات، فالمجتمع الذى تغلب فيه ثقافة واحدة يؤدى بالمؤسسات داخل هذا المجتمع إلى أن تقع تحت سيطرة جماعة ثقافية واحدة، والطريقة الوحيدة لتغيير ذلك هى إمكانية التعايش بين الثقافة المهيمنة وبين كل من الثقافات الموازية، وعندما يحدث ذلك، ربما ينشأ المجتمع الذى يعترف بكل الثقافات، والذى يشعر بالاحترام نحوها، وعندئذ تتحقق رؤية تير للمسرح القومى الأسود وتصبح أميريكا "البيت" الذى يضم بين جنباته جميع الجماعات العرقية المتنوعة.

ويعنى المسرح القومى الأسود كل المعايير العامة التى تجعله من بين المسارح التى تعبر عن الجالية السوداء، وهو بذلك يقوم بتحقيق ما يراه و. ب. ديبوا من ضرورة إيجاد مسرح على يد السود من أجل السود وعن السود، وقريبا من السود، ولأن المسرح القومى الأسود مسرح متكامل ذاتيا فإنه يمتلك العديد من الأطقم للكتابة والأداء والتدريب كما انه مسرح دائم يلبى الاحتياجات التى تقوم لانجستون هيوز بوصفها، فالمسرح القومى الأسود يستخدم جميع عروض الأداء لإثارة الوعى، ولتوضيح القضايا، وللقيام بالترفيه، وهو بذلك يتفق مع الحاجة إلى تأسيس مسرح للسود يسير وفق الأعراف التى يراها إد بولينز. أما شعائر أعمال الإحياء التى تتزعمها تير،فإنها تبقى من الرؤى التى تهدف إلى تحقيق التنوير والإلهام عند الجمهور ويحمل كل عرض من العروض الحفاوة بالحياة وبالهوية وبالتعبير الفنى، ويرى معظم النقاد أن تير من الشخصيات النسائية الحانية والمتفانية، فهى موهوبة وغير مادية، كما أنها تمتلك الرؤية بشان إيجاد

فرقة مسرحية تتمتع بالحيوية الهائلة التى تسهم فى دفع الجمهور إلى مساندة البرامج التى تقدمها، ويستطيع هذا الجمهور بدوره أن يجد فى المسرح القومى الأسود قوة من القوى المهتمة التى تعمل داخل المجتمع فى هارلم، ومجمل القول، فإن المسرح الأسود هو المسرح المثالى الخالص فى كل الأرجاء بضاحية هارلم.

ملحق (أ): سيرة حياة باربارا آن تير

تذكر دائرة معارف المشاهير أن باربارا آن تير تعمل بالتمثيل والإخراج والتأليف والتعليم بالإضافة إلى الرقص والفن والموسيقى وهى كذلك طبقا لنفس المصدر تقوم ببعض أعمال الوكالة فى العقارات، وقد ولدت تير فى ٢٨ يونيو عام ١٩٣٧ فى شرق مدينة سانت لويس بولاية إلينوى، واهتم أبواها دائما بقضية تحسين نوعية الحياة للسود، فوالدها الذى توفى- فريد تير- قد قام بتدريس العلوم المدنية وأصبح أيضا مدربا لألعاب القوى، كما انه تملك صحيفة ومطبعة صغيرة واثنين من المطاعم بالإضافة لعمله كمساعد للعمدة بشرق بمدينة سانت لويس أما ليلا- والدة تير- فهى معلمة متقاعدة حاليا، وكل من الأبوين معروف تماما، وترعرعت تير كما تقول بنفسها فى بيئة إيجابية تعتز بنفسها، وتسبق عصرها وتعلمت باربارا الرقص فى الصباح بالاشتراك مع شقيقتها فرد ريكا (١٩٣٦- ١٩٧٩)، داخل المدرسة الخاصة التى قامت خالتها بإدارتها، وظلت تير طالبة موهوبة يتعلق طموحها بالرقص أمام الأضواء فى مدينة من المدن الكبرى وفى الكلية، تخصصت فى تعليم الرقص وتصف تير نفسها بأنها قد تلقت تعليما

أكثر من اللازم فقد قامت بالدراسة فى أربع من مؤسسات التعليم العالى الأمريكية هى بالترتيب كلية بينيت فى جرنيزبورو وجامعة كارولينا الشمالية وجامعة إلينوى وجامعة ويسكونسين

وتخرجت تير بمرتبة الشرف بعد أن عادت إلى جامعة إلينوى وحصلت على درجة الليسانس فى الآداب عام ١٩٥٧ فى سن التاسعة عشر فى تخصص تعليم الرقص، وعندما تم توجيه سؤال لها عن سبب التحاقها بهذا العدد من الجامعات فإنها أجابت أنها تعلمت من أبوها ضرورة الدراسة على يد "الأساتذة" حتى تكتسب المزيد من المعارف، وعندما تقوم بقراءة كتاب أو مجلة حول أستاذ معين يقوم بالتدريس فى جامعة أخرى، فانها تقوم بالانتقال إلى تلك الجامعة، وعلى سبيل المثال، فقد قامت بالتحويل إلى جامعة إلينوى عندما تناهى إلى سمعها ان مارى ويجمان المتخصصة فى الرقص الحديث تشغل منصب الأستاذ الزائر هناك وبعد التخرج، استمرت تير فى الدراسة على يد مارى ويجمان فى ألمانيا بمدرسة ويجمان للرقص، ثم على يد إيتيان ديكرو فى برلين، واستطاعت إجادة التمثيل والحديث بالحركات، وفى أوربا قامت كذلك بدراسة البانتوميم على يد ديك كرو الذى قام بتدريس هذا الفن فى باريس وبأدائه فى سويسرا، وبعد عودتها إلى الولايات المتحدة، قامت تير بالدراسة على يد مصمم الرقصات ألوين نيكولاى الذى قام بتعليم الرقص التجريدى على أنغام الموسيقى الإلكترونية والتحقت تير بفرقة ألفين آيلى للرقص وقامت بالأداء مع الفرقة بالبرازيل ثم بدأت حياتها المهنية باعتبارها الراقصة الأولى فى "كوامينا" التى قامت بتصميم الرقصات فيها آجنس دى ميل عام ١٩٦١.

وبالرغم من ذلك لم تجد تير بداً من التوقف عن الرقص بسبب الإصابة التى لحقت بركبتها، ووقعت تير فريسة للإحباط، وذهبت إلى أحد الاستشاريين الذى قام بتهدئتها وإخبارها أن القوة التى تتمتع بها تكمن بالذهن دون القدم، وعندئذ تحولت تير إلى دراسة التمثيل ولكى تستطيع أن تعيل نفسها، عملت أيضا مدرسة للرقص بالمدارس الابتدائية وذلك أثناء فترة الدراسة على يد الكثيرين ومن بينهم ستانفورد مايسنر وبول مان وفيليب بيرتون ولويد ريتشاردز، وفى عام ١٩٦٥، حصلت تير على جائزة فيرنون رايس للدراما (١٩٦٤) على الأداء الذى قامت به فى عمل بعنوان أفلام البيت (١٩٦٤) من تأليف روزالين دريكسلر، واصبحت تير من أفراد طاقم التمثيل الأساسى فى "يوم الغياب " (١٩٦٦) من تأليف دوجلاس تيرنر وارد وفى "من هو" (١٩٦٦) من تأليف رون ميلنر.

وظهرت تير أيضا فى بعض الأفلام السينمائية مثل ذهبت تلك الأيام(١٩٦٤) وذلك العرض السينمائى لبيرلى الفائزة من تأليف لاوس دافيز (١٩٦١)، ومن أمثلة الأفلام التى اشتركت فى تمثيلها أيضا "محل الرهونات" (١٩٦٥)، ولم تقتصر شهرة تير على عالم المسرح والسينما بل امتدت إلى عالم التليفزيون كذلك حيث اشتركت فى "استعراض إد سوليفان" وفى الكاميرا الثالثة وفى "تحت المنظار" وغير ذلك من البرامج، هذا بالإضافة إلى الأداء مع بيرل بيلى فى لاس فيجاس ومع ديوك إيلنجلتون فى شيكاجو، ثم بدأت الكتابة فى العديد من

الصحف والدوريات ومن بينها مجلات مسرح السود، وثورة السود، وعالم السود، ونيويورك تايمز .

وبالرغم من ذلك، لم يداخل تير الشعور بالرضا عما حققته، وعما قامت به من أدوار، ولم يحظ المناخ بالمسرح التجارى القبول لديها، وبدأ الوعى ينمو بداخلها بمن هى- امرأة سوداء فى الستينيات على دراية سياسية ولكنها ما تزال تعمل فى مسرح البيض، وفى عام ١٩٦٧، تركت تير برودواى وكل نيويورك، وتسببت ثلاث حوادث محددة فى آن تعيد التقييم لما تسعى لتحقيقه، فأولا، وبعد ازدياد الوعى السياسى لديها، قامت بقص شعرها بالأسلوب الشائع فى تلك الحقبة أى الأسلوب الأفريقى أو "الطبيعى"، وشعر وكيلها الأبيض بالغضب، ومع ذلك، فقد طلب منها أن تستعد لاختبار الاستماع من أجل الحصول على دور جديد، وأخذ المخرج يطيل النظر إليها وطلب منها أن تزيح القبعة جانبا، وأخبرته تير أنها لا ترتدى أية قبعة وان هذا هو شعرها الحقيقى، فطلب منها المخرج قراءة بعض الصفحات من الدور وأخبرها أن هذه قراءة جميلة وأنه سوف يتصل بها لكنه لم يفعل، وعندما أصر مديرها على أن تقوم بتغيير أسلوب تصفيف الشعر لديها، رفضت تير ذلك بالمرة.

وجرت الحادثة الثانية عندما كانت تير تجرى البروفات على عرض خارج برودواى وطلب منها المخرج أن تأخذ فى تقليب عينيها كما تفعل باترفلاى ماكوين فى فيلم ذهب مع الريح، ووجدت تير أن هذا الطلب مهين ومبتذل،

وبالتالى تركت العرض من جراء هذا الأمر وغيره من الأمور التى أوضحت افتقار ذلك المخرج إلى الحساسية، أما الحادثة الثالثة، فتتعلق بعرض آخر مع طاقم كامل من الممثلين السود وسط عدد من المخرجين والمنتجين والمنفذين والفنيين البيض وعندما بدأت تير فى الاستفسار عن سبب عدم وجود الفنيين السود اعتبرت من المثيرات للشغب وطلب منها ترك العرض، وكما تقول، "جعلت الكثيرين يشعرون بعدم الارتياح" ويقومون بالتعليق "إما ان تبقين واحدة من المتشددين أو تتحولين حتى تصبحين واحدة من النساء السود المحترفات".

وبدأ معظم أصدقاء تير من السود والبيض فى عالم الفن فى الانسحاب من حياتها بعد أن داخلهم القلق بسبب مواقف تير الجديدة، وشعرت هى ببعض من خيبة الأمل أن "بدأت تدرك الفساد فى كل النظام، فالصورة التى يقوم بخلقها قد انقرضت ولا يتواجد الفن كما كنت أفكر فيه" وبدلا من أن تتبنى هذا "الفساد" أكثر من ذلك، قامت تير بفصل مديرها ووكيل أعمالها وعادت إلى موطنها شرق مدينة سانت لويس حيث بقيت هناك لمدة أربعة شهور ثم عادت تير إلى نيويورك، وتلقت الدعوة للقيام بإخراج احد العروض على مسرح المدرسة العامة رقم ٩٢ بضاحية هارلم من اجل جمع بعض الأموال لدعم أميرى بركة فى سجنه، وبدأت تير العمل بالإخراج فى نيويورك بمسرحية نحن نغنى أغنية جديدة، ولاقى العمل كل النجاح المالى والفنى، وعادت تير لاستئناف العمل مع روبيرت هوكس كمدربة للتمثيل بورشة مسرح المجموعة واستمتعت تير بهذا العمل الإبداعي الجديد الذى يشتمل على العمل مع السود فى عروض السود داخل مجتمع من السود.

وشعرت تير بالإشباع الفنى، وأفصح عدد من أعضاء طاقم التمثيل بمسرحية "نغنى أغنية جديدة" عن رغبتهم فى الدراسة الخاصة على يد تير، لكنها استمرت فى العمل مع روبيرت هوكس ومع الطلاب بورشة العمل التابعة لمسرح المجموعة هؤلاء الطلاب الذين يعملون كذلك بعروض دوجلاس تيرنر وارد وبخاصة عرض يوم الغياب وعرض النهاية السعيدة، وسرعان ما تطورت الورشة المسرحية بمسرح المجموعة وأصبحت فرقة مجموعة الزنوج صيف عام ١٩٦٧، لكن تير قررت أن تغادر لأن "الفلسفة الخاصة بى كانت أنه لا ينبغى أن نطلق على أنفسنا لفظة زنوج ولا ينبغى أن نعيش فى القرية فلم أشأ أن أبرهن للبيض أننى أستطيع عمل أشكالهم الفنية الغربية بطريقة جيدة تماثل ما يفعلونه"، وخرجت تير وطلبتها من صفوف المجموعة وانتقلوا إلى هارلم وبدأوا فى تمييز أنفسهم بعيدا عن وارد والبقية من معاصريهم.

ملحق ب، "الشعائر" استعادة القوة واسترداد البأس"

فى عام ١٩٧٠، بدأ العرض الأول لهذا العمل الذى يحمل العنوان أعلاه، وفى مايو ١٩٧١، قام الناقد توماس جونسون بصحيفة النيويورك تايمز بإعطاء نبذة عن العمل:

تدخل امراة شابة وهى تغنى: أحيانا أشعر كما لو كنت طفلة بلا ام ثم تبدو باربارا آن تير فى رداء برتقالى يصل للأرض وهى تصبح: نعم أيها السود، نحن

بعيدون جدا عن الوطن. وقد خضنا رحلة سيئة ومعا دعنا نبدأ هذه الرحلة الروحية- فنحن نعود للوطن، ويأتى ثلاثون من المحررين من جوانب مختلفة إلى منصة خشبة المسرح حيث تقف تير فى وسط الفضاء، ويتضح أن، هؤلاء المحررين من الممثلين والمغنين والراقصين، وتبدأ السرعة فى العزف الموسيقى ويأخذ المحررون فى الغناء "دعنا أحرارا دعنا أحرارا دعنا احرارا وأثناء الغناء تبدأ تير فى التعليق "القوة تكمن بداخلى ونحن فى الطريق للوطن الآن، ثم يأخذ المحررون فى الحركة وسط الجمهور وتزداد الإيقاعات ووقع الطبول التى يحملونها ويبدأون فى الغناء "نحن بحاجة إليكم نحن نريدكم يلزم أن نحصل عليكم نحن أنتم" ويتلو ذلك عدد من المشاهد الدرامية الموسيقية التى توضح المشكلات ومشاعر الإحباط لدى الأفارقة الأمريكيين داخل المدن ويستحث المحررون الجمهور على إعادة النظر من داخل عقولهم وتبدأ فتاة شابة فى الصراخ "استيقظوا استيقظوا لكم سحركم الخاص ولا تنتظروا أنتم السحر بعينه ثم يتحول مشهد الشارع إلى مشهد داخل الكنيسة ويشعر أحد المحررين من الراقصين بالسرور ويبدأ الاعتراف ويقرر انه يشعر بالنيران من حوله بل هو النار بذاتها وأنه يستطيع استرجاع القوة وينسدل الستار على هذه الشعائر بمشهد نهائى يقف فيه المحررون مع الجمهور سويا فى فضاء الأداء لمزيد من الرقص والتصفيق بالأيدى والغناء "نحن شعب من الشعوب الأفريقية ومعا نستطيع تغيير هذه الأرض المختلطة [٩١].

ملحق ج : "إعادة الإحياء: التغيير والحب والتنظيم"

فى يوليو ١٩٧٢، قامت تير بإخراج هذه المسرحية التى قام بكتابتها تشارلى راسل مؤلف "المؤمنون" التى قامت تير بإخراجها عام ١٩٦٨، وطبقا لجيسيكا هاريس تسير الأصوات بمسرحية إعادة الإحياء على النحو التالى:

عند الولوج إلى الفضاء الأول يقوم المحررون بإرشاد المشاهد للمقعد الذى ينبغى أن يجلس عليه ويبدأون فى التحدث عن أشياء كثيرة ويحاولون الرقص والمشهد يدور فى الشارع ويستمر حتى تبدأ القصة الأساسية وفيها يستدين بوركى أحد المدمنين مبلغا من والت أحد المروجين لكنه يفقد المال وليس باستطاعته الدفع وبالتالى يلجأ لسرقة حافظة النقود من سيدة ما ويلقى القبض عليه وليس من سبيل أمامه لإعادة المال لوالت الذى يأخذ فى تهديد بوركى عندما يحضر إلى المدينة ويمهلة بعض الوقت لتدبير المال، وفى عملية هروب بوركى من والت يدخل توسان فى صداقة معه، وتوسان هو الزعيم بمعبر التحرير ويقوم توسان بدعوة جميع المحررين والمشاهدين لحضور حفل إعادة الإحياء ذلك المساء وتهبط الآلهة أوشون آلهة الحب عند اليوروبا وترى ما يحدث لأولادها وما يحدث بالمجتمع وتستحث الجميع على الاتحاد وعلى الحب وهبوط أوشون يعود إلى بعض الطقوس التى تمارس فى هاييتى وهو أحد أهم المشاهد بالجزء الأول من الأداء بالإضافة إلى رقصة النيران التى تؤذن بدخول الكاباكاس الذين يمثلون الإحياء فى الجزء الثان من الأداء... ويزاح احد الجدران بالفضاء، وتحت المطر

الغزير يرى المشاهدون معبد التحرير الذى يسود فيه جو مختلف تماما عن الجو بالشارع ويدهش الجمهور لرؤية شخصيات الجزء الاول بالمعبد لكن القصة تستمر وتستغل الدقائق الأولى لتقديم الكاباكاس أو المحررين، ومن بعض المعلومات بالكتب يعرف المشاهدون أن السود يؤلفون ١١٪ من مجموع السكان بالولايات المتحدة وأنهم يقومون بشراء ٢٥٪ من عصائر العنب وينفقون ٢٠٠ مليون دولار على الملابس بالإضافة إلى ٨ مليون دولار على ربطات العنق، وبعد أن يخبر الكاباكاس الجمهور بتلك المعلومات يستمرون فى القول بأن السود يمتلكون المال والقوة للوقوف مع جميع المؤسسات السوداء- بما فى ذلك معبد التحرير، وينهمك الجمهور فى ملاحقة الأحداث وتستمر القصة حيث يقتحم والت المعبد بحثا عن بوركى ويأخذه من هناك وبعد بعض الوقت يعود بوركى للمعبد بعد أن ينهال عليه والت ضربا ويعطى ذلك الفرصة لمشهد من مشاهد شفاء الجروح على طريقة الكنيسة الإنجيلية حيث يقوم توسان زعيم الكاباكاس بمداواة بوركى ويناشده ألا يعود لتعاطى المخدرات ولحياة الشوارع وأن يستعيد حياته الروحية وان يعمل من اجل إلحاق التغيير الايجابي بالسود [٩٢].

ملحق د: رحلة منفردة فى عالم الصدق

قامت تير بعمل وإخراج المسرحية عام ١٩٧٤، وطبقا للارى كونلى أحد النقاد بصحيفة جامعة كولومبيا، فإن العمل يبدأ بمحادثة تدور بين المحررين وأفراد الجمهور:

سلام! اسمى أيوديل وأنا المضيفة برحلة هذا المساء وأنت (تنظر إلى ورقة الاسم)... لارى، لارى، بم تشعر عندما يحادثك شخص ى تعرفه، لا اعرف حقيقة فهذا غريب بعض الشئ، هل تحب الأسفار، بالتأكيد من منا لا يحب ذلك!

- أنت على حق، وما الذى تحبه فى الأسفار؟

- عدم الاضطرار للذهاب إلى العمل

- وتضحك وتقول: هل عندك أى فكرة عما يمكن توقعه هذا المساء؟

- لا، حقيقة

- سنتماسك بالأيدى ونغنى وتسنح الفرصة للشعور بإحساس جميل بالداخل، هل تحب ذلك؟

- أعتقد أننى أحبه

- حسنا، يسعدنى أن أراك هنا اليوم وآمل أن تتمتع بالأمسية

- أحب ذلك

- كن على حذر، ثم تذهب أيوديل لتحية مشاهد آخر

- اسمى أيوديل

وبعد ذلك، يأتى أديمى وتقول إنها احد القباطنة برحلة هذا المساء "رحلة منفردة تجاه الصدق...." وتسأل أفراد الجمهور أن يصرخوا بأعلى صوتهم عما

يؤرقهم من مشكلات ويستجيب الجمهور ويأخذ أدييمى فى التأكيد بأنه قبل أن تنتهى الأمسية، فإن المشاهد سوف يكتشف طريقه لحل المشكلات وذلك بالابتعاد عن تلك الأنظمة القمعية التى تسود بالعالم الذى يطلق عليه "أرض انتقاء الأحداث"... ثم يطلب أدييمى من الجمهور النهوض ويصطف الجميع فى دائرة حتى يبدأ فى تعريفهم ببعضهم البعض، وفجأة، تنطفئ الأنوار، ويظهر صوت الموسيقى من كل الجهات، ويؤخذ المشاهدون إلى غرفة كبيرة أخرى تعرف باسم معبد التحرير، وهناك تشترك اثنان من المحررات فى أغنية آخاذه عن اكتشاف كل ما هو "حقيقى بداخلك" ويشرع أحد المؤدين فى تأدية بعض الشعائر المستمدة من الكتاب المقدس، والتى تصور المخاوف والمحاذير، ويدخل مؤدى ثان فى حديث منفرد عاطفى يدور حول الأساليب التى يطلب من السود عن طريقها توقع القليل والتخلى عن الأمل، وتثور الأفكار كذلك حول ذلك المكون السرى اللازم لتحريك الشمس ناحية السماء، وهو مكون يتضح فيما بعد انه الحب، وبعد ذلك ووسط فانتازيا من الشعائر الأفريقية، تقلع ما تسمى بالسفينة، ويظهر أدييمى بالريشة على رأسه لكى يلعب دور الزعيم وهو يرتدى الزى الأفريقى، وتقدم الهدايا له، وتستمر الرقصات أمام المشاهد مع بعض من الغناء فى خلفية المسرح، وتسطع بعض الأضواء الهادئة ثم يعود الهدوء إلى المسرح وتهبط تير من على العرش وهى تقول "نحن بالأعلى الآن ولا تنظر للأسفل إن كنت تخاف العلا" وبعد هذه المناشدة يقع اختيار كل شخص على شريك له وتبدأ أغنية المسرح القومى الأسود

"أنت الوحيد القادر على اسعاد نفسك وأنت الوحيد الذى تستطيع أن تملأ حياتك بالفرحة وتطلب تير من أعضاء الجمهور أن يغلق كل عينيه وان يبدأ فى التفكير عن حبه الأول لنفسه وللشخصية التى يود أن يصبح عليها... وأخيرا، وفى حركة شبيهه بالبحث فى الكتاب المقدس تطلب تير من الجمهور الإدلاء بالاعتراف ويقف شاب من البيض وتتلعثم الكلمات فى فمه "يا الله كم أنا مسرور لوجودى هنا" ويقف مدرس من السود ويتحدث عن أن كأس الحب قد امتلات للثمالة هذه الأمسية وتقول إحدى المراهقات فى حياء "أشعر بالخجل كثيرا لكننى حقيقة أشعر بالراحة وأتمنى ألا ينتهى العرض وتقول أحد الأمهات من الشباب فى هدوء وإخلاص أن الأداء يعزز الحب الذى تشعر به تجاه زوجها [٩٣].

ملحق هـ: انسياب دوامة الهدوء فى هدوء

كتبت تير المسرحية عام ١٩٧٨ وهى مستمدة من قصة حقيقة تدور حول نجمة العمل زورى ماكى [٩٤]، فالمسرحية تتعلق بشابة صغيرة وعلاقتها بالعائلة والأصدقاء، وبموهبة الغناء التى تتمتع بها، وتصف بيتى وينستون باى الشخصية الرئيسية بالعمل والظروف التى تمر بها:

يرجع نجاح الدوامة إلى قدرة ماكى على دفع الجمهور للتعاطف مع النضال الذى تقوم به باعتبارها من شباب الطبقة الوسطى من السود... وإلى هوس الام بان تصبح الابنة مغنية شهيرة تشبه ليونتين برايس- وتشعر الفتاة بالمعاناة بسبب محاولتها الحصول على درجة الماجستير فى الأوبرا والعزف على البيانو بينما

يذوى والدها فى السجن من جراء جريمة لم يرتكبها ويتعاطف المشاهدون مع قرار ما كى الانفصال عن أمها التى لم تتحدث معها ماكى منذ ثلاثة أعوام، ولا تريد ماكى كذلك أن تأتى الام حتى تسمعها وهى تغنى من اجل جمع المال لإطلاق سراح أبيها، وتردف ماكى قائلة إنها لا تريد حضور أى من أصدقائها البورجوازيين أيضا، ويدرك المشاهد النضال الذى يستمر فى نفس ماكى حتى تستطيع أن تتخلص من السجن الذى تعيش فيه بنفسها والذى ينجح فى عزلها عاطفيا والذى يختفى تحت قناع ضرورة اجتياز كل هذه الأمور دفعة واحدة [٩٥].

وتضيف آمى كارتر بعض المعلومات الأخرى المتعلقة بيانسا وأبيها وأصدقائها:

تصور المسرحية يانسا كولبورن الشابة التى تهدف إلى إخراج أبيها من السجن عن طريق توفير المال بعد القيام بالغناء فى حفلة موسيقية تنوى أن تكون الحفلة الأخيرة التى تحييها لكن صديقتها أجير التى تلعب دورها كاييو فيسون تريد منها أن تطمح إلى تحقيق المزيد، وتحتج يانسا وتعلق إنها لا تود أن تعلب وان تسوق مثل علب الطعام المحفوظة ومع ذلك تقوم كل من بينى وسونى مايكلز من أصدقاء يانسا بإخبارها أن الأغان والموسيقى لا يلزم بالضرورة أن تدور حول الجنس، وان تقلل من شان الذكاء الإنسانى ويسديان النصح لها بان الموسيقى تستطيع أن تلهم وان تسفر عن الحب والسلام والتفاهم بين الناس، وهنا، تقرر يانسا أن تبدأ العمل كمغنية [٩٦].

ملحق ز: اندماج النفس

هذه هى الشعائر الخمسة الرئيسية التى يقوم المسرح القومى الأسود بأدائها وتكتب تير ونابي فيسون العمل بالاشتراك مع ليون توماس عام ١٩٨٠، وللمسرحية حبكة تقليدية بعض الشئ لكن الرسالة تأخذ شكل عدد من العبارات الملهمة القصيرة مثل "تعلم التمسك بالأحلام.... الحب لا يبقى كما هو عليه إلا عندما تشع به... هذا المسرح هو المكان الذى تشعر فيه بالقوة من جديد... إنك مصدر القوة... يحدث الاندماج أو الصلة عندما يتحد المؤدون والمشاهدون سويا... حان الوقت لكى يلتزم كل منا بالآخر[٩٧]، ويرى يوسف سلام أن العمل ربما يشير إلى إغلاق مسرح الأبولو وإلى المتاعب الإقتصادية التى نزلت بهارلم[٩٨] ويقوم بتلخيص ما يدور على النحو التالى:

تتعرض القص لجاك هنرى براول (تاند صومويل) مدير أحد المسارح القديمة فى هارلم، حين يقوم كون إديسون بفصل التيار عن المسرح بينما ينهمك طاقم التمثيل فى إعداد عرض كبير... وجاك واحد من هؤلاء المتشائمين الذين لا يحملون الكثير من الامل ويتخلى جاك عن اى أمل فى إنقاذ المسرح ولكن صديقته وطاقم التمثيل يتحديانه أن يواصل النضال ويأخذان فى تذكرته بالأيام الخوالى للمسرح القديم عندما لعبت الأدوار به كل من جيمس براون وآرينا فرانكلين ودينا واشنطن وتطلب ريبيكا برانش صديقه جاك (سيثرلى فيسون) منه أن يتمسك بالاعتماد على النفس وان يحقق لنفسه الملكية الفردية للمؤسسة،

وتشعر ريبيكا أن هذه الصفات من الممكن أن تنقذ المسرح من اليأس حتى يحين الوقت الذى تقوم فيه بعض الشخصيات بزيارة هذا المسرح وهى تتخفى وراء الأقنعة: والملابس المبهجة والبعض من هذه الشخصيات من القوى الإيجابية والبعض الآخر من القوى السلبية، وتطلب القوى السلبية من جاك أن يحصل على عمل حقيقى وان يتخلى عن ذلك المسرح لكن القوى الإيجابية تطلب منه أن يرى النور، وهنا تبدأ المفرقعات العاطفية النفسية والسمعية والبصرية فى الظهور ويناضل جاك حتى يتخلص من هذه النفايات النفسية التى يقوم المجتمع بتلطيخه بها، ويدلف جاك أخيرا إلى عالم الإيمان والثقة بالنفس والإيمان بنفسه وبمجتمعه ويرى النور ويستوعبه بداخله ويتضح أن لأحد أفراد طاقم التمثيل صديقه تعمل عند كون أديسون وأنها تستطيع أن تستغل صداقاتها فى الإبقاء على التيار الكهربى بالمسرح، ويتجدد الإلهام عند كل من جاك وطاقم التمثيل وبينى جاكسون (النجمة المشهورة التى تعود إلى هارلم كى تسهم فى بعث الحياة بالحى) وتقوم الفرقة بتقديم عرض يدير رؤوس الجميع بمن فيهم كبار السن من المواطنين ويقفز واحد من الناس ويعلن "أريد رؤية مسرح فى هارلم به ٥٠٠ مقعدا"[٩٩].

الملحق ح: الميراث

يكتب هذه المسرحية جوردون نيلسون الذى تخرج فى ورشة الكتابة بالمسرح القومى الأسود، ويقوم بإخراجها إيلمو تيرى مورجان أحد الخريجين بمقرر تير

حول تقنيه الروح ويتكون طاقم التمثيل من ١٤ عضوا يشتركون فى هذا العمل الموسيقى الذى يتعلق ببعض مشاهد الكتاب المقدس، وكما ترى جويس آش فان الميراث

مسرحية موسيقية تدور حول تاريخ الموسيقى فى الكتاب المقدس ابتداءً من شواطئ أفريقيا وحتى مزارع العبيد وإعلان التحرير وحركة الحقوق المدنية بل وحتى الوقت الراهن، وهذا مسرح من مسارح الجادة رغم أن القصة تتعلق بفن من الفنون يرتبط عادة بالترفيه (الموسيقى)... ويتعلم الإنسان أن موسيقى الكتاب المقدس وما تقوم بالتعبير عنه من مشاعر روحية يسهمان فى المحافظة على الجنس الأسود خلال قرون طويلة من العبودية والفقر والشقاء والقمع... ويقوم برواية القصة شخصية مهيبة ترتدى الملابس الأفريقية البرتقالية وتمثل هذه الشخصية صورة الزعيم أو الرئيس بالقرية، أو المفهوم الأفريقى عن الأب / الإله، ويأخذ هذا الرجل فى تهدئه شعبه وفى القول أن وجوده من الأهمية بمكان خلال أوقات المحن والشتات، فصورة الجد الزعيم لا تتمحى للأبد وتظل محفورة فى القلوب والدماء والموروثات الجينية، ويتحدث الزعيم لشعبه من خلال الموسيقى وتأتى الخاتمة فى جملة واحدة "لا تدع شيئا يتسبب فى الفصل بيننا وبين الله". وفى هذا العمل، تعبر الموسيقى بالكتاب المقدس عن تصميم السود على المقاومة وعلى الوقوف مرة أخرى والقيام بالغناء"مثل الجيش المقدس" وكما يقول الجد الزعيم "كنا نركب فوق نهر الكتاب المقدس ويحافظ الإيمان على تماسكنا وذلك حتى نعود للوطن [١٠٠].

الهوامش:

١- لانجستون هيوز " الحاجة للمسرح الأفرو أمريكى" فى **المكتبة الدولية لحياة وتاريخ الزنوج : كتاب عن الزنجى الأميركى بالمسرح**، الطبعة الثانية، تحرير ليندساى باترسون، نيويورك : شركة النشر، ١٩٦٩، ١٦٣.

٢- جيمس هاتش **المسرح الأسود بالولايات المتحدة**، نيويورك : المطبعة الحرة، ١٩٧٤، ٧٧٣.

٣- باربارا آن تير. الطريق الأبيض العظيم ليس طريقنا - ليس بعد فى **نيجرو دايجست**، إبريل ١٩٦٨، ٢٥.

٤- مارفن إكس مقابلة مع إد بولينز : المسرح الأسود فى **نيجرو دايجست** ١٨ إبريل ١٩٦٩، ١٢.

٥- جارى شويكت. باربارا آن تير فى **المسارح الأخرى**، ١٧ إبريل ١٩٨٠، ٢.

٦- موريس بيترسون "أضواء على باربارا آن تير" فى **إسنس**، أغسطس ١٩٧٥: ١٩.

٧- ساندى ساترهوايت. الممثلة السوداء وروحها فى **نيويورك بوست**، فبراير ٦، ١٩٧٦، ٢١.

٨- فاليرى هاريس. تبادل القوة ٢ : باربار آن تير فى **نساء العالم الثالث : سياسات الآخر**، المجلد الثانى، نيويورك : هيرسيس، ١٩٧٩، ٤٢.

٩- المرجع السابق، ٤٣.

١٠- جيسكا هاريس المسرح القومى الأسود : أناس الشمس بالشارع ١٢٥ فى **مسرح الأمريكيين السود**، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٢٨٦.

١١- جينفييف فابر. الطبول والأقنعة والمجاز، ترجمة ميلفن ديكسون، كامبريدج : مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٨، ٢٤١.

١٢- **المرجع السابق**، ٢٣٠.

١٣- بروس ماكوناش "فى تاريخ المسرح" فى **مجلة المسرح**، ٣٧، ١٩٨٥، ٤٧٤-٧٥.

١٤- جيمس هاتش بعض المؤثرات الأفريقيةفى المسرح الأفرو أمريكى فى **مسرح الأمريكيين السود**، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٢١.

١٥- مانسى ويليامز. **المسرح الأسود فى الستينيات والسبعينيات : تحليل نقدى وتاريخى للحركة** ويستبورت، كونيكتيكت: جرينوود، ١٩٨٥، ٥١.

١٦- تشارلى راسل. باربرا آن تير : نحن من المحررين وليس الممثلين فى **إسنس**، مارس ١٩٧١، ٥٠.

١٧- تعود هذه الأهداف الستة إلى منشور بعنوان "المسرح القومى الأسود ما هو إلا الحفاوة بالحياة وإعادة الإحياء للقوة" نيويورك، ١٩٧٣، ٦.

١٨- جيمس أندرسون "الأساليب المعرفية والتعددية الثقافية" فى **مجلة تربية المعلم** يناير / فبراير ١٩٨٨، ٧.

١٩- جيمس بانكس. **استراتيجيات التدريس بالدراسات الإثنية**، الطبعة الخامسة، بوسطن : آلين وبيكون، ١٩٩١، ١٩٨.

٢٠- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٤ - ٨٥.

٢١- نسخة مكتوبة من "القضية هى العنصرية" إعداد فيل دوناهو، **ماكسنيل نيوز**، سبتمبر ١٥، ١٩٩٢، ٤٥٧، ٤٦١.

٢٢- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٥.

٢٣- كلارنيسّ ألسوب. المسرح القومى الأسود يعيد الحياة إلى هارلم فى **نيويورك أمستردام نيوز**، ٢٢ يوليو، ١٩٧٢، ٣.

٢٤- راسل : باربرا آن تير، ٥٠.

٢٥- تشارلز بيردن. الرحلة لأفريقيا تحمل الأمل لأميركا فى **عالم الأخبار** ٢ يونيه ١٩٨٠، ٢ب.

٢٦- مقطف فى توماس جونسون. على المسرح بهارلم : رحلة روحية فى **نيويورك تايمز**، ١١ مايو ١٩٧١، ٤٤.

٢٧- بيردن. **الرحلة إلى أفريقيا**، ١.

٢٨- "باربرا آن تير : المنتجة" فى **إيبونى**، ٣٢، أغسطس ١٩٧٧، ١٣٨.

٢٩- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.

٣٠- مقطف فى كيرتس بورتر "الطفل هنا عار وحر مثل الطائر : مقابلة مع بابرا آن تير فى **الخطوط السوداء**، ٢، ربيع ١٩٧٣، ٤٠، بعد ذلك تذكر باعتبارها مقابلة بورتر مع تير.

٣١- روث هوسار. "تحتفى بأسلوب الحياة الأسود" فى **بريدجبورت سبورت**، ٩ أغسطس، ١٩٧٤، ١.

٣٢- افتتاح الموسم الجديد بالمسرح القومى الأسود فى **نيويورك أمستردام نيوز**، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ١٤.

٣٣- المسرح القومى الأسود وسلسلة الورش فى **نيو أمستردام نيوز**، ١٩ يونيو، ١٩٧٦، ١٤.

٣٤- **نيويورك أمستردام نيوز**، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ١٤.

٣٥- فاليرى هاريس. **تبادل القوة إثنين**، ٤٢.

٣٦- جونسون. **على المسرح بهارلم**، ٤٤.

٣٧- باربرا آن تير : المنتجة فى **إيبونى**، ١٣٨.

٣٨- جون مبيتى. **الديانات والفلسفات الأفريقية**، جاردن سيتى، نيوجيرسى : دابلداى، ١٩٧٠، ٧٣.

٣٩- **المرجع السابق**، ٧٠.

٤٠- باربارا آن تير **الحرية** منشور موزع بالفصول.

٤١- مقابلة خاصة، ٢٠ يناير ١٩٨٨.

٤٢- تير. **الحرية**.

٤٣- محاضرة لتير، ٢٠ يناير ١٩٨٨.

٤٤- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٦.

٤٥- راسل : باربرا آن تير، ٤٩.

٤٦- **المرجع السابق**.

٤٧- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٣ - ٨٤.

٤٨- **قاموس وبستر الدولى الثالث**، نيويورك : بوكيت، ١٩٧٤، ٦٥٧.

٤٩- مقابلة بورتر مع تير، ٢٥.

٥٠- **المرجع السابق**، ٢٥ - ٢٦.

٥١- باربرا آن تير "المعهد القومى الأسود لفنون الحركة" منشور للدعاية لجولة مسرحية **التراث** بالولايات المتحدة، ١٩٨٩، ٣.

٥٢- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٥.

٥٣- هوسار. **هى تحتفى بأسلوب الحياة الأسود**، ١.

٥٤- فابر. **الطبول والأقنعة والمجاز**، ٢٣١.

٥٥- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٩.

٥٦- **المرجع السابق**. ٢٨٦.

٥٧- راسل : بابرا آن تير، ٥٠.

٥٨- **المرجع السابق**، ٥٠.

٥٩- جونسون. **على المسرح بهارلم**، ٤٤.

٦٠- هازيزا . المسرح القومى الأسود وطقوس إيقاظ أناس الشمس فى **نيويورك أمستردام نيوز**، ١٢ نوفمبر ١٩٧٧، ٩.

٦١- كلاتيون رايلى. فى مواجهة المدمن، **نيويورك تايمز**، ١٧ سبتمبر ١٩٧٢، ١٤.

٦٢- هازيزا. المسرح القومى الأسود والطقوس، ٩.

٦٣- موبى. رحلة قوية تجاه الصدق فى **ترينيداد جارديان،** ١٨ ديسمبر ١٩٧٥،١.

٦٤- هاريس. المسرح القومى الأسود، ٢٨٥.

٦٥- هازيزا. المسرح القومى الأسود والطقوس، ٩.

٦٦- ليونيل ميتشل. المسرح القومى الأسود ونجاح دوامة الهواء فى نيويورك أمستردام نيوز، ٦ يناير، ١٩٧٩، ١٥.

٦٧- مايكل جيفنز. الرحلة المنفردة بمسرح البيكون، **نيويورك أمستردام نيوز،** ١٩ مايو ١٩٧٩، ٣٤.

٦٨- رايلى. **وجها لوجه مع المدمن،** ٢.

٦٩- ألبيرت ديليون. هل من الممكن إعادة الإحياء فى **الأميركى الأسود** ١١ سبتمبر ١٩٧٢، ١١.

٧٠- تشارلز بيردن. دوامة الهواء ليست مجرد مسرحية فى نيويورك نيوز ورلد ٢ مايو ١٩٨٠، ١٧.

٧١- لارى كونلى. المسرح القومى الأسود : مسرح الروح فى **مجلة جامعة كولومبيا،** ١٩٧٦، ٥٤.

٧٢- ديليون. **هل من الممكن إعادة الإحياء**، ١١.

٧٣- موبى. **رحلة قوية تجاه الصدق**، ١.

٧٤- بيردن. **رحلة إلى أفريقيا**، ٢٧.

٧٥- ميتشل. **المسرح القومى الأسود ونجاح دوامة الهواء**، ١٥.

٧٦- مقابلة بورتر مع تير.

٧٧- مارجريت ويلكرسون. "النقاد والمعايير والمسرح الأسود فى **مسرح الأمريكيين السود**، تحرير إيرول هيل، نيويورك : أبلوز، ١٩٨٧، ٣٢٠.

٧٨- إعياد الإحياء : مسرحية أفريقية روحية على المسرح القومى الأسود فى **نيويورك أمستردام نيوز**، ٧ أكتوبر، ١٩٧٢.

٧٩- جونسون **على المسرح بهارلم**، ٤٤.

٨٠- هاريس. **المسرح القومى الأسود**، ٢٨٨.

٨١- كونلى. المسرح القومى الأسود : مسرح الروح، ٥٣.

٨٢- ويلكرسون. **النقاد والمعايير والمسرح الأسود**، ٣٢١.

٨٣- أورتيز والتون. تحليل مقارن للجماليات الأفريقية والغربية في **الجماليات السوداء**، تحرير أديسون جايل، نيويورك : دابلداى، ١٩٧١، ١٥٤.

٨٤- أبيدون جيفوس. "النقاد السود والمسرح الأسود في أميركا" في هيل مسرح **الأمريكيين السود**، ٣٢٨.

٨٥- جونسون. **على المسرح بهارلم**، ٤٤.

٨٦- السوب "**المسرح القومي الأسود وإعادة الأحياء بهارلم**، ١.

٨٧- موبى. **رحلة قوية نحو الصدق**، ١.

٨٨- بيردن. **رحلة إلى أفريقيا**، ٢.

٨٩- كيلى مارى بيرى الميراث : ذكريات عن أغنية الكتاب المقدس في **ميترو اكستشانج**، أغسطس ١٩٨٧، ١١.

٩٠- نسخة مكتوبة من **القضية هي العنصرية**، ٤٦٢ - ٦٣.

٩١- جونسون **على المسرح بهارلم**، ٤٤.

٩٢- هاريس. **المسرح القومي الأسود**، ٢٨٨ - ٩١.

٩٣- كونلى. **المسرح القومي الأسود : مسرح الروح**، ٥٣.

٩٤- بيتى وينستون باى. "انسياب دوامة الهواء فى هدوء"، **نيويورك أمستردام نيوز**. ١٠ مايو ١٩٨٠، ٣٢.

٩٥- **المرجع السابق.**

٩٦- أمى كارتر. انسياب دوامة الهواء فى هدوء فى **بيلاليان نيوز**، ١٣ يونيو، ١٩٨٠، ٢٤.

٩٧- روى بروكتر. اندماج الروح ونظرة جديدة للمسرح فى **ريتشموند نيوز**، ١ نوفمبر، ١٩٨٢، ١٥.

٩٨- يوسف سلام اندماج الروح والإلهام للمجتمع فى **نيويورك أمستردام نيوز**، ١٢ يونيو ١٩٨٢، ٣٦.

٩٩- **المرجع السابق.**

١٠٠- جويس آش. الميراث : ليلة لا تنسى فى **روكواى بريس**، ١٧ ديسمبر، ١٩٨٧، ٢٤.

أميرى بركة: نظرية بوبرا

يقف فى طريق تطوير المسرح بالولايات المتحدة نفس المعوقات التى تحول دون تحقيق التطورات الإيجابية العامة فى الحياة الإنسانية وفى المجتمع، وكثيرا ما يشعر الإنسان بالدهشة لشأن القادة الحاكمين بالمجتمع وهو يضجون بالصراخ لسنوات حول ما يتحلون به من تفوق على الرغم من تخلل الفوضى التى يتسببون بها فى كل شىء. وهذا "التفوق" المزعوم أحد الأكاذيب الصَّارخة، وحتى فى محيط الحيوانات الدنيا، فإن الكائن الحى قد يتسبب فى درجة أقل من المتاعب على سطح هذا الكوكب، ومع ذلك، فإن التحكم والشعور بالهيمنة ضروريان فى التطور الفكرى من أجل سبر غور النظرية الإجمالية الاجتماعية الديناميية فى هذا البلد بما فيها من ديمقراطية زائفة وإمبريالية حقيقية.

ويلزم الخروج من إسار المقاييس التى يفرضها المجتمع على كل شىء. وكثيراً ما أقوم باستخدام الممارسات الموجودة فى أقدم أصول الأداء أى الشعائر، باعتبار ذلك من البدائل التى تربطنا بالقدماء والتى لا تتصف بالجمود أو العرقية. والهدف هو الرغبة فى التكامل والجدة والقوة والعاطفية والروحانية والتجديد فنحن نبحث عن التربية، ولكننا نود أن يتحقق ذلك عن طريق التحول فى الوعى الإنسانى وعن طريق انفتاح هذا الوعى حتى يرى الإنسان غياب الصدق والتعقل فى هذا العالم المعروف لنا، ونحن نبحث عن المساواة الإنسانية، ونرغب فى سماع الأخبار، ونود رؤية القديم، والإحساس بدقات الحياة وسط كل تلك الصورة

المادية المحيطة بنا، ومن هنا، يلزم فهم الموسيقى التى تتسل إلى الأعماق وإلى الروح بصورة أكبر من الكلمات، فالموسيقى كائن حى، وهى نتاج فكرى عاطفى يحتوى على الروحانية وعلى ما يسمو فوق هذا العالم المرئى، والموسيقى تخرج من رحاب العالم كما تخرج الألوان من هذه الرحاب بحيث لا تظل حبيسة داخل قيود الجسد، فالأصوات تحمل المعانى الكامنة فى الإيقاعات والألحان، والبعض من هذه المعانى معروف لنا وللبيض، والبعض منها غير معروف حتى الآن.

ومن الطبيعى أن لدى الإنسان خمس حواس، نعم، هو ذاك، لكن هذه هى الحواس التى يود عالم الوقت الراهن استخدامها فقط، فوسط صخب الحياة على هذه البسيطة أو فى المجتمع يعيش الإنسان تحت إمره نظام أقل سموا، وإليه يرجع السبب فى أن لنا جميعا يدًا واحدة فقط، ولذلك، يلزم إضافة خمس من الحواس الأخرى للحواس الخمسة المعروفة، وهنا، سوف يتحقق البعض من الإنجاز، وفى هذا الصدد، فإن الموسيقى تعتبر بمثابة القيام بالحديث فى عمق وحركة وحماسة وإدراك وتربية كما يقال، ويطلق ديبوا عليها "الحمى"، وتطلق عليها جدتى "الشعور بالشعادة" وهى ببساطة الكتاب المقدس فى رأيى الخاص.

والرقص من لوازم الموسيقى ولكنه ليس بالرقص المعروف حاليا، بل بالأحرى الرقص المشترك أو الرقص الدائم فى كل لحظة ودقيقة، وكما تبدو كل الأشياء عليه، وأود أن تتمثل تحركات الممثل الإيقاع الموسيقى دون التخلى عن "السياق الدرامى"، فالرقص تحركات رفيعة" المستوى، وهو توكيد وتفسير بعيد الرؤى

يحدث به التكامل مع المجموع، ويلزم حقيقة أن تتضافر كل العناصر حتى يتحقق المسرح الشيوعى الثورى الديمقراطى فى النهاية، مسرح الشعب الذى نقوم بتخيله. الأضواء. الموسيقى. الرقص. المناظر. الحديث.

وأرى أن نظرية بوبرا هى الشعر والموسيقى والتحركات الرفيعة، فالمصطلح قد نشأ عندما كان نكتب ما أطلقنا عليه أولا أوبرا الجاز (بامبى : بوبرا حول المال والعالم البدائى) حيث استطاع رع الشمس إعادة صياغة الفهم لدى المصريين القدماء حتى يقوموا بإدراك أن "كل شىء هو كل شىء" وبحيث يتضح أن الموسيقى والأرقام والعواطف وقوانين المادة كل واحد لا يتجزأ، وفى الستينيات قام رع باستحداث بعض الأعمال فى الفضاء أطلق عليها عبارة الاستعراضات الخفيفة، وهى مثال تاريخى آخر على غلبة الروح التجارية على الشىء الحقيقى الجديد، فالخطر يحدق بالإبداع مثلما يحدق بالرغبة فى فك إسار العبودية، ولكن، فى البوبرا الجديدة تتصف الكلمات بالشعرية وبالإيقاع وبالوزن ولا تخرج من ناحية أخرى عن مسار الحياة الطبيعى، بل يبقى استخدام الإيقاع والحركة والصور قوى من القوى الاجتماعية التى تكتسبها الشعوب رغم أن البعض قد لا يدرك أحيانا العمق والعظمة اللذين تتصف بهما حياة الناس الطبيعية.

وكثيرا ما لا يرى الإنسان ما الذى يحدث أى العواطف والتحولات ومجمل هذه العواطف التحولات، ولذا ينبغى أن تتناول البوبرا الحياة وأن تجعلها تتميز بالعاطفة والفهم والتفهم بطريقة تضيف إلى الطريقة التى نشعر ونرى بها، وهذا

بالضبط ما تفعله الكنيسة حيث يضفى رجل الدين السعادة على الناس الذين تتملكهم الروح ويبدأون فى القفز والدوران مثل جيمس براون بعد أن أصبحوا جزءا من أجزاء عناصر الحركة بالوجود، ونحن نريد أن تتحقق هذه التجربة من تجارب الولوج إلى المجموع عاطفيا ومعرفيا، وبالتالى، يمكن الحصول على البعض من "الفائدة" الاجتماعية التى تعود إلى التجربة الإبداعية من عدة مستويات، ومن قبل، حاولت اللعب على نفس الوتر مع دراما الشعائر فى الستينيات، ومن بين ذلك، عرض سفينة العبيد، ومازلت أعتقد أن الشعر هو لغة الدراما، فعالم المسرح عالم عميق لا نرى فيه هذا العالم من خلال عدسة سوداء بل بوضوح تام تتداخل فيه مظاهر الحزن والغرابة أحيانا، ومع ذلك، يحدث الازدياد فى المعلومات، وتكثر الاستجابات. ويقع التغيير ولكن تبقى مسئولية التوجيه أو الإخبار من أخطر المهام فهذه وحدة حيه متغيرة ينبغى أن يسهم المسرح فيها فى بعث الحياة وفى إيقاظنا من براثن التبلد فى الحواس أو من وسط كوامن الشر فى الحياة، وأثناء هذه العملية التى تهدف إلى الإعلاء بمشاعر الجمهور، تصبح هذه المشاعر نفسها من وسائل التعليم، فالإحساس يسبق الفكر، كما قمت بالإشارة لذلك منذ عدة سنوات، وبالتالى، فإن المشاعر هى الدافع المحرك وراء الدراما.

والمسرحية نفسها هى الحركة والشكل والمضمون والشعائر المستخدمة كل فى نفس اللحظة لكن الهدف هو انشغال المشاهد وتحريره من قيود هذا العالم المتوحش الملىء بالأكاذيب، فالصدق والجمال هما المضمون والشكل فى جميع

الأعمال رغم أنه أحيانا تنشأ العقبات (بفعل الزمن والمكان والظروف) من جراء القبح والأكاذيب، وهذا تلخيص بسيط لما يتم عمله، بحيث يتأثر الإنسان عامة بما ليس عليه كى يتضح ما هو عليه، وسوف يستمر النضال ضد ما نحن عليه وما لسنا عليه، ويلزم أن يقدم المسرح كلا من التجربتين مثلما يقدم ثنائية الميلاد أو النضج والتحول، وينبغى التنويه هنا بأن العالم القديم قد انتظم اجتماعيا حول فكرة الشيوعية البدائية التى تتحدث عنها بصورة مباشرة القيم الجمالية الأفريقية القديمة عبر الموسيقى وعبر الفنون المرئية التى وصلت الآن حتى حدود العالم الغربى، وما تزال الموسيقى الأفرو أمريكية شكلا من أشكال التعبير الجمعى والارتجالى ومن ضروب الحماسة المتدفقة يتردد صداه فى أسلوب المناجاة والاستجابة فى الأغانى الأولى أو فى أغانى ستيف واندر وجون كولتران حاليا.

والبوبرا إذن هى إعادة الخلق والإنجاز الداخلى اللذان يمكن التوصل إليهما بتكثيف اللغة شعريا حتى تسمو تجاه المراحل الوجدانية التى تشع بالعاطفة والمعرفة عن طريق استخدام الموسيقى والأضواء وهندسة المناظر وذلك لمزيد من القوة فى التأثير، لكن المناظر فى الواقعية الجديدة تظل أيضا نتاجا للخيال المتواضع بسبب الفخ الذى ينصبه المسرح التجارى رغم أنه يلزم حقيقة أن ترتبط المناظر بما نقول وان تبتعد عن العالم الذى ما نقول فيه لا يمكن أن يقال، وربما لا نقف فى صف بروداوى أو نحاول تقليد البعض من إنتاجها، ولكن ليس من اللازم أن يتصف الجميع بالثورية أو بالدراما الجديدة بالضرورة. وفى جميع

الأحوال ينبغى أن تظل الصلة قائمة مع العالم المعروف من حولنا، ومثل الأفارقة، أو المسرح الألمانى والروسي الثورى فى العشرينيات والثلاثينيات، يلزم إيجاد الدراما القائمة على المفاهيم الراسخة المتعلقة بما نحاول بالضبط تقديمه وما نحاول قوله، أى تلك الأفكار والعواطف والأفعال التى نحاول التعبير عنها وإثارتها فى النفوس، ويلزم أن ترتبط المناظر بذلك عن طريق الوسائل الإبداعية المعبرة وليس عن طريق التأمل السلبى فى هذا العالم الذى يتحكم فيه أعداؤنا.

والمسرح بذلك يتحدث من خارج قيود الأمبريالية والقمع، وينبغى أن يعرض المسرح هذه الأشياء حتى نستطيع تدميرها، وحتى يمكن تجاوزها بحيث يتسبب مجرد الوجود الفعلى فى إضعاف الحكام ونسفهم وذلك عن طريق الجسارة والجرأة وعن طريق التعمق الفكرى والوجدانى المتمثل فى المبادئ التى نعتنقها، ومؤخرا، عرضت مسرحية من تأليفى تتعرض لآليات الانتخابات، فى نفس الأمكنة التى توجد فيها هذه الآليات، ولم ؟، لأن هذه الآليات غير حقيقية ولا تخدم الغرض الذى أنشئت من اجله بل هى مجرد أكذوبة وخداع وقذى فى هذا العالم الملئ بالأكاذيب الذى يرزح الجميع تحت وطأته، ولماذا ينبغى أن نضفي على هذا العالم من عالم الحقيقة ما ليس فيه، ربما يكون الهدف هو جعل ما يحدث غير حقيقى فى النهاية.

وتوضح موسيقى الراب إمكانية التنوع الموسيقى داخل الكلمة، ويذهب المفهوم عندنا إلى أن الكلمة تظل من الأشعار عن طريق الإلحاح والإيقاع وليس عن طريق أصوات الضجيج والصراخ، التى تقف حائلا دون الفهم، ومن هنا، تهدف

البوبرا إلى خلق التجربة الموسيقية التى يستمد فيها الفعل فى الفن المسرحى الحركة والنغم من الموسيقى فى المقام الأول، وبعد ذلك، يأتى دور الشخصيات وعلم النفس وما إلى ذلك كما يحدث فى المسرح التجارى، وفى هذا الصدد يرى ستانسلافسكى أن المهمة الأساسية للممثل هو أن "يصبح الشخصية ذاتها"، ومع ذلك، يلزم أن تنشأ الحركة والرقص المسرحى الذى يجمع بين الشكل والمضمون والمعنى من باطن الموسيقى بحيث يصبح الحديث والتمثيل والغناء والحركة من مهام الموسيقى، وهو ما يصعب على البعض، حيث يذهب كثير من المخرجين إلى أن ذلك يعنى إغفال عدد من الأفكار والمعانى من أجل إعطاء الغلبة للموسيقى، ولكن العكس هو الصحيح تماما، ففى الموسيقى نرى الجوهر العميق للمعنى أو ما يمكن أن نسميه سيكولوجية المشاعر والأحوال. وإن استطاع طاقم التمثيل التفاعل مع الموسيقى، يمكن أن يتحول كل ما يغنونه أو يسعون لتحقيقه إلى كل واحد يمتلأ بالحياة.

والحياة تقوم بالربط بين الناس وبين الإيقاعات، ويمكن التأثير فى الجمهور عن طريق الأفكار التى تقوم على الإيقاعات الفكرية التى تعبر عن المعانى فى كليتها، بحيث يمكن إستيعاب ما يعرض على عدة مستويات ينجح كل مستوى فيها فى تعميق هذه الكلية التى تختلط فيها الكلمة مع الإحساس ومع الذهن من أجل التمعن فى الذات، وما زلنا بحاجة إلى المزيد من الكلية وذلك من أجل تقديم التفسير ومن أجل إيجاد رؤية أو استجابة جديدة تبني على خلق جديد أعمق لما يتم استدعاؤه فنيا.

كيث أنتار ماسون

من رقصات الهيب هوب إلى الحيثيين: الجزء إكس

لا يمكن أن أقوم بكتابة هذا المقال حول ما أسميه "العملية الحيثية" دون الاعتراف بان القصص المتعلقة بنا جزء من لحومنا فهى نتاج للذاكرة الجينية ولصيحات الأجداد فى عالم يستبق فيه الجاز الآخرون بحيث يصبح بمثابة الابن الذى يسعى لتحقيق المزيد مما لا يطمح إليه الأب بعد أن يستكين ويرضى بما يقسم له، ويلزم أن أعترف أننى كنت دائما أعرف أن لدى اهتمام باللحم الذى يغطى جسدى والأجساد الأخرى وذلك بعد أن شاهدت الخزى والعذاب والقتل، ومثل آخر الضحايا الأحياء فى هذا السيناريو المفزع أحسست أن الدور سيأتى على، ولذلك أردت شفاء هذه الأجساد وإعادتها للحياة حتى تثرى بعيدا عن الهيمنة الذكورية البيضاء، وقد بدأ ما أسميه بالعملية الحيثية أثناء مراسم جنائز الشباب ممن لاقوا حتفهم أثناء تلك الحروب التى شنت على المخدرات بأمريكا قرابة عام ١٩٨٧، حين قمنا بإعلان الحداد دون كلمات على نهاية ذلك العالم، وعلى المنوال الذى تسير عليه اجتماعات روبرت بلاى فى المجتمع أو تخرصات جورج بوش والمخابرات المركزية، أو الإهانات التى قام السادة البيض ملاك العبيد بتوجيهها للأجداد من قبل.

وهناك نص مواز للأداء ينبغى أن يقوم الجميع بقراءته يقول إن العملية تبدأ وسط الحزن والتخوف، فقد كان من الممكن أن يحضر أحد الأشخاص ليلة

الجمعة عام ١٩٨٧ ويقول إن فلانا أو فلانا قد مات من جراء إطلاق النيران من على القرب، أو من جراء الإيدز، وهى الفيروسات التى تقوم بالإجهاز على شباب السود فى هذه الأمة، ومن الغريب أن تتولد العملية التى نسعى لإنجازها من باطن الموت، وعلى أية حال، فإن الموت هو الحياة من قبل، ولكنها تظل حياة صعبة تفضّى إلى الموت رغم أنه ينبغى أن تؤدى إلى حرية العيش وإلى كراهة العنصرية والتفرقة الجنسية والطبقية التى تنكر على الرجل الأسود هنا أن يحيا الحياة التى يستطيع أن يستمتع بها.

وفى لوس أنجيلوس، تزدهر موسيقى الراب وتميز جنبات المناظر فى كل مكان، رغم أنه يمكن ألا تتأثر بقية أشكال الفنون بذلك، فكل شىء بالمدينة ما هو إلا من قبل المجاز حيث تهتز الأرض وترقص تحت أقدام من يعانى فى هذه الحياة، ويجب أن يطلق العنان للطاقة الحبيسة وأن تؤدى الشعائر، ومع ذلك، ما تزال الثقافة المهيمنة تسيطر على اللغة وتطلق علينا فنانين الأداء دون أن يطلب منا أحد اختيار الاسم الذى نود أن نطلقه على ما نفعله، ومثلما كان يحدث من جانب السادة البيض فى عقود العبودية، لا نستطيع حتى مجرد إطلاق اسم واحد على أنفسنا، فنحن من الحيثيين الذين يقوم الواحد منهم ببعض المراسم وبرواية لأساطير، وكما يلمس الإنسان، فإن بعض الناس يرون أن الكون يتألف من الذرات ولكننا نأتى من داخل ثقافة ترى أن الكون يتألف من القصص وهو ما يمكن أن تتم روايته عندما تعيش فى الكون (أزعم أن ذلك يحدث لأننى مؤخرا قمت بقراءة مقال منشور فى مينا بوليس بولاية مينيسوتا يقتطف القول المأثور

بأن "قرية بأكملها قد تستغرق كل الوقت حتى تربى طفلا واحدا" ويزعم المقال أن تلك الكلمات تعود إلى سيدة من البيض تدعى هيلارى رودهام كلينتون لكننى أنا القائل بالفعل حيث عملت الفرقة الخاصة بى فى محيط مينا بوليس بكثافة منذ عام ١٩٩٣، وكما يلزم دائما أن نروى ما هو صادق عنا على ألسنتنا فإنه يلزم كذلك أن تأتى القصص الخاصة بنا من ثنايا العظام أو من داخل الدماء، فنحن من عشاق المحسوس على الدوام وكل منا يهتم بالرقصة الأولى والسؤال هو هل يقوم أى شخص بالاستماع إلى الأغنية الأولى؟ ، ونحن من عشاق المحسوس حين تلقى الشرطة بنا على الأرض المحسوسة، وحين ترى الأخ الأسود الشاب، ووجهه مسجى على الأرض، وتستمر فى القيادة، فمتى يستمع شخص منا إلى الأغنية الأولى؟

تبدأ العملية فى الواقع باللحم، وتتوالى الأسئلة كم من المرات تستطيع تحمل وطأة التفتيش قبل أن تبدأ فى التفكير فى أن تعتاد على ذلك أو تتوقعه؟ ومن أجل هذا التوقع، بدأت أكتب من داخل العديد من الذكريات المختزنة وذلك للبحث عن طريقه خارج هذا الكون الذى يمتلأ بالحيثيين والذى أتلاقى معه وسط العتمة، قبل أن نموت، ومازلت أشعر بالريبة، ومازلت أقيم العلاقات مع الجيل القادم من السود ممن يكبرون وهم يشعرون بالذنب ويواجهون عقوبة الموت، ويتعين أن أعيد النظر فى العتمة حتى يمكن أن أرى ضوء الفجر وهو يلوح من وسط الظلام، ويتعين أن أبحر فى الظلام المطبق حتى أرى النجوم فى الليل.

وتستمر حبات العرق فى التصاعد على الأجساد السوداء بمباريات كرة السلة الشهيرة وهى من بين الأماكن التى اتخذت قرارًا بأن أختبر ما اسميه بالعملية الحيثية بها وذلك بعد اختيار الفرق التى تلعب حتى أرى كم يستغرق الأمر من الوقت حتى أستطيع أن أروى قصة اليوم، وفعلت ذلك، واستمر التشدق بالكلمات ثلاثين أو أربعين أو خمس وأربعين ثانية دونما استحسان، ومازلت أعتقد أن الرجل الأسود فى الأعمال التى أقوم بكتابتها ما هو إلا من قبيل المجاز حيث يأتى الناس لرؤية الأداء بالأعمال التى يتوقع كل منهم أن نقوم بأدائها، وبحلول الوقت الذى بدأ فيه سبايك لى يوجه الأسئلة إلى مايكل جوردان أدركت تماما - وفى وميض الثانية - ما يمكن أن تفعله الكلمات الملتهبة والموجعة التى نقوم نحن الحيثيين بصكها.

يمكن رؤية وجه أحد الآلهة عن طريق إطلاق المسمى عليه بعد جدال من أنواع الجدال التى يقوم الحيثيون باستخدامها، وكيف يمكن ألا نتأثر حقيقة بالحرب المعلنة على المخدرات وبالأخوة والأخوات الموتى بفعل ذلك، وبالاستياء المتزايد من جانب الممثلين السود الموهوبين الذين يقومون بلعب الأدوار فى هوليوود- رجل العصابات أو رجل الشرطة أو غير ذلك من الأشكال المتكررة التى يقومون بتصويرها.

ونحن جميعا نعيش فى لوس أنجيلوس، ونعرف ان الكوكايين يلعب دورا فى تعقيد الامور بحيث يجعل المتعاطى يرغب فى تحقيق المزيد من الأشياء وهو

بالضبط ما فعله أخوته من المتعاطين من قبل حين أرادوا أن يتسيدوا الساحة، وأصبحنا مثل شازام فى هذه المدينة الصحراوية نخرج من بين المناظر التى تصور هنا وهناك فى الغرب الأمريكى القديم والسؤال هو كيف يمكن ألا نقص ما جرى رغم أن العملية تقل حدتها حاليا بعد أن داخل الشعور بالخوف أجسادنا لفترات، فالتوجس من الجسد شكل حقيقى من أشكال العنصرية بأمريكا وللملون حدود لا ينبغى أن يتجاوزها، وله قواعد للتصرف تحدد ما يمكن عمله أمام الآخرين، ونحن ننحدر من ثقافة أقدم من ثقافة البالية بفرنسا وأجسادنا العارية تعج بها كتب التاريخ وذلك عند مناقشة حوادث السجل، ولذلك، كان ينبغى أن تقوم الشعائر التى نعرضها بدراسة الشرائع التى كنا ندركها والتى أخذنا نبحث عنها فى الفضاء، ولكن هذا الفضاء من الضخامة بحيث لا يمكن تحديده بعلامة إكس وتشبه الجماليات عندنا جماليات هانيبال التى باتت أضخم من أن توضع حتى يقوم فم روما بابتلاعها.

وتتطور أعمالنا من واقع الفهم الذى نحس به بأنه كان يوجد دائما تعاون غير معلن بين وسائل الإعلام من اجل إلحاق الدمار بشعبنا مثلما تقوم المخابرات الأمريكية بزرع المخدرات وسط الجاليات الأفرو أمريكية، وبدأنا فى الحديث عن حالة البرء من العلل أو حالة الشفاء من الأسقام بعد كل هذا القتل وكل هذا الموت، وبدأنا فى البحث عن ذواتنا فى صوفية وراحت الأشباح تهمس للأخوة عن أحداث تلك الليلة التى أدان فيها تيد كوبيل كل المجتمع الأسود فهم برأيه مجموعة من المتوحشين تجوس سنترال بارك، ومثل كل المتوحشين، لا يمكن

القيام بتصويرهم من اجل تحقيق البعض من أغراض العدالة (كما يحدث لرودنى كينج أو مايكل جوردان)، وبالتالى تعود من جديد صورة مصاص الدماء الذى يحيا منتصف الليل بأمريكا والذى يشبه الحيثيين الذين ألحقوا الدمار بالعالم القديم عن طريق الحديد والنار.

وتبدأ العملية التى نقوم بها دون نص مكتوب، بل هو مجرد العيش فى لوس أنجيلوس المدينة الجانبية على شواطئ المحيط الهادى التى تلمس فيها قوة الزلازل وقوة الرقصات التى يصر الآخرون على استخلاصها نظير ١٢٥ دولارا أو ٢٠٠ دولارا كما تصل إليه حاليا، ويلزم أن يستمر الجميع فى تذكر ان القصة تسرى فيهم مسرى الدم فى الجسد وأخشى أن ما أقوله قد يدفع بالشخص الصامت الذى يقف بعيدا إلى حافة الجنون حتى لا يبقى فى تلك الغرفة وحتى لا يجبر على الجلوس فى ورشة للعمل مع احد الفنانين من المؤدين يطلب منه فيها أن يقوم بخلع الاحذية والجوارب وان يقوم بنفس الحركات التى قام بها صديقهم عند موته، وقد تستثار الذاكرة المختزنة لدى فتى أسود يبلغ من العمر خمسة عشر عاما حتى يقوم بالتحرك بنفس الطريقة التى تحرك بها أصدقاؤه من الموتى إبان الحرب ضد المخدرات... العملية فى الواقع تبدأ على الأرض الرطبة وبأرجل عارية وينبغى أن ننظر للأمام مثل شازام كى نطلب من الإخوة الاهتمام بما يدور، هذه هى العملية التى نطلب منهم فيها معرفة أننا إن كنا شازام وإن كنا نحيا لشفاء هذه الأرض فإن هذه هى المهمة التى تقوم بها أجسادنا، ويلزم دائما تذكر أسماء الرجال والنساء والأطفال من الأحرار الذين تم

استجلابهم من بعيد أثناء عبور الطريق الأوسط، وسوف تستمر دائما الأغانى الشعبية ورقصات الهيب هوب حتى يتم تذكر تلك الأسماء.

انهض يا أخى، فقد حضرت إلى هذا النهر عندما بدأت المراة المتشددة المنتمية للحركة النسائية فى الركل بالأرجل، فالامور الشخصية تتداخل مع الأمور السياسية فى هذه الحروب المعلنة على المخدرات وذلك منذ بدء الاغانى الشعبية وحتى رقصات الهيب هوب، فالعملية شخصية كذلك وتتعلق بما يريد الأخ أن يتعامل معه، وبما يريد أن يفعل بجسده وتتعلق بالتراث الشفاهى الموروث وبموسيقى الراب فى هذه المدينة الصحراوية التى هدأت بها الأحداث بعض الشيء بعد خمود مشاعر التنافس بين الشاطئ الشرقى والشاطئ الغربى بحيث يظل الجاز موضوعا من الموضوعات التى تفصل أيضا بين الشرق والغرب، رغم أن جميع السود ينحدرون من نفس الموطن... القمع... ها ها ها، لقد بدأت جرثومة الكتابة ويلزم الاختيار بين إسماعيل ريد وبين أليس واكر ولكن لم يجب ذلك كما أخذت فى الاستفسار؟ فهذا يشبه الاختيار بين مايلز دافيز وبين جون كولتران ولن أستطيع أن افعل ذلك لن أستطيع.

وعلى نفس المنوال، ليس باستطاعتك مثلا ان تصدق ان إليزابيث تايلور تشبه كليو باترا فعلا، العملية فقط هى الالتزام بقول الحقيقة مثلما يطلب جيمس بالدوين أن أفعل، رواية القصة من جديد المرة تلو المرة تلو المرة، ومثل مارجريت والكر أقوم بفعل ذلك لصالح الشعب الذى أنتمي إليه، ومن هنا، بدا كل منا

البحث فى ذاته داخل هذا الفضاء المقدس بدلا من فضاء البرمجيات وقد نجح جيبسون فى عرض الأوريشا ونجح فى حصد الجوائز لكننا ما زلنا نسير وسط النيران مثل شانج على المسرح ولن نستجدى التصفيق لأننا نعرف أن الثقافة المتأثرة بأوروبا ترفض الروح ونحن نرغب فى حضور الأجداد لمساعدتنا ولنثر الزهور وللصراخ بالأغانى، وعندنا السياق والثقافة، وعندنا الجسد الذى يعتبر بمثابة المعبد الذى يرجع إلى إله من الآلهة.

وما أقوله نص من نصوص الأداء فى مجمله أقوم بترديده بصوت عال مثل الصلوات التى يؤديها دواد بالمزامير من اجل الذكرى وإعادة الذكرى، كما تتذكر إيزيس أوزوريس ، ومن بعد الموت تظهر الحياة كما نعلن للعالم بأسره، ودعنا نستمر فى نقل ذلك العالم وفى الإحساس بالفرحة بسبب ذلك، وهذه من الأفكار التى ينبغى أن تعيد تشكيل العالم وكل التاريخ الإنسانى، مثلما نقرأ على قمصان الشباب الشعار الذى يقول إن "التاريخ لا يتحقق دون كتابة تاريخ الرجل الأسود"، والعملية التى نقوم بها إذن صلاة من نوع جديد تشبه الصلاة التى قامت بها المادونا أمام الصليب. وسواء تعلق الأمر بورشة للعمل تستغرق ساعتين أو بعمل دائم يستغرق شهرين، فإن الهدف هو تعليم الأخوة السود ما هو إلهى بداخلهم، ويبدأ ذلك والقدمان عاريتان تقفان فوق الأرض فى ذكرى الفتى الأسود ذى الثلاثة عشر ربيعا عندما يعرف أن أفضل صديق له قد قتل، وعندما يأخذ فى التفكير بأنه لن يعيش حتى سن الخامسة والعشرين، أو لو انه حتى عاش فإنه غالبا سيكون بالسجن وربما لطيلة حياته.

وبالرغم من أن قيصر المخدرات من بين البيض والرئيس الأعلى للشرطة من بين البيض، فليس بالمستطاع سوى الاستمرار فى رواية القصة لأنه حتى لو كان الراوى من بين السود، فإن النهاية تبقى من فعل البيض، فالقوانين من صنع أيديهم، ومع ذلك، فبعد السحل التقنى، تنشأ الحياة، حتى ولو كان ذلك لصالح الزنوج الملتاثين، ونحن نصنع الأعمال التهكمية وغيرها لأننا نريد أن تتبدد الفكرة بان الرجل الأسود لا يرغب فى العمل، ونناشد جون هنرى أن يرى أننا نستطيع ذلك، فنحن من الحيثيين، ونحن شازام، ونحن اليويو أحيانا، ونحن نقوم بعرض تلك الصور التى قد تسهم فى تضميد الجروح وفى المناداة بالعودة للحياة. وفى هذا السياق، تمتلأ الأجساد بالعرق سواء قام الواحد منا بلعب دور الشخصية النحيفة أو السمينة أو القوية أو السوقية أو الماهرة أو الشريرة أو الوديعة أو المتمردة.

ويشع السحر من وسط الأجساد السوداء التى تصنع على الورق والتى تقول للمؤدى أن يفعل هذا أو ذاك ويمتص المؤدى فى داخله ما يقول وينفتح الجسد حتى يظهر ما بداخله ونحن هنا نزجى التحية لكل من يأتى لدعم مسرح الإمباير فنحن نقوم بالعمل، ونقدم أفضل العروض ويعود ذلك أيضا إلى دعم النساء من السود اللواتى يضعن الكلمات فى الفم ويتشاطرن فى رواية القصص، وبذلك نعرف ما يدور فى الكون، وفى هذه العملية، يتضافر معنا الرجال والنساء من اللاتين فى لوس أنجيلوس مدينة البوتقة فى المستقبل ويتضافر معنا كذلك الآسيويون الذين يمدوننا بالقوة حتى نقوم بطلب التعويضات الناجمة عن خسائر

تلك الحروب، هذا بالإضافة إلى الممثلين وإلى السحاقيين الذين نتعلم منهم أن الصمت يعادل الموت، وهم من ذهبوا إلى مركز باركر فى ٢٩ إبريل ١٩٩٢ أو إلى ميدان تيانامين فى ذلك الوقت وهم من أصبح الواحد منهم مثل إله من تلك الآلهة التى تنافح عن الديمقراطية.

وتبدأ العملية عندنا بالموت الذى يستعيد الواحد منا إلى الحياة حياة المحبة على غرار جون سميث وتومى كارلوس وقبضة اليد السوداء المرفوعة حتى نرى النجوم الباسقة وسط الظلام فى أمريكا، او حياة تونى موريسون وكاثرين دنهام التى تنم على أننا فى الطريق، طريق الصعود إلى الأعلى، فنحن من الحيثيين، والعملية تقول لنا من نحن وأين نحن فى داخل هذا الكون .

ملحوظة المخرج:

حسنا، ينبغى ان يتم تعلم كل هذا الكلام داخل الجسد، وينبغى تعلم قوله بكل ما يمتلك الإنسان من قوة مع محاولة تقليل الوقت الذى يستغرقه ذلك، وحتى يبقى الصدق حقيقيا، أقترح أن تبدأ فى زى العمل، وأن تشرع فى نزع الملابس بحيث تخلع الحذاء ثم الجوارب ثم تقف أعلى هذا المكعب الأسود لكى تحكى القصة، ودع نفسك تتصور ذلك المسار، وكيف يمكن أن يقوم رجل الشرطة بسحبك لإجراء التفتيش الذاتي بينما تعزف الموسيقى فى الخلفية قطعة دافيد باوى "الأمريكى الشاب" وتنطفىء الأنوار ويسود اللون الأزرق المعتم الذى يوحى بجو الظلمة، وعندما توشك أن تنتهى، تتحول الأضواء للون الأبيض وعندنا من

الأضواء ما لا يسمح للمشاهد برؤيتك وأنت عار من الأسفل، وعندنا طلاء للجسد، احمر وأزرق اللون، ولن نستخدم اللون الأبيض بالمرة، وحتى الخروج من هذا الباب الأسود، أذهب للبيت دون الانحناء للجمهور، وهناك قم بالكتابة عما تشعر به، واكتب إن طلب أحد مقابلتك أو اتصل بك تليفونيا لمناقشة العمل، أخبرهم فى البداية أنها عملية أولية أو أنك قد بدأت تهتم بالجانب الأسود بها، أو انك بدأت تحب الإبحار فى عالم السماوات.

وأنتهى من هذه المقطوعة بهذه الأبيات

البلايين والبلايين من النجوم وينتهى الأمر بامتهان السود

الأبيض يركب فوق الأسود

وتذكر من جديد

فى البداية كانت الظلمة

والموت يستدعى الحياة

وتذكر من جديد

أن رونالد ريجان لا يعى إمبراطورية الشر

وان الموت يستدعى الحياة

ولم نتخل عن الله

إبان العيش فى السواد

ولم يتخل الله عنا

حوتب آش آمين

ويليام و . كوك

أعضاء وعرجاء: اللغة فى مسرحيات أوجست ويلسون

الأعرج هو من يعيش خارج الجماعة الرئيسية وثقافتها

والمصطلح سلبى ... ويشترك كل العرجاء فى الافتقار إلى المعرفة

الضرورية اللازمة للقيام بلعبة من الألعاب بالثقافة العامية

ويليامز لابوف. اللغة فى داخل المدن

الأعرج : (اسم وصفة) ١٩٥٠- ١٩٦٠

تعنى الكلمة عدم الوعى بثقافة الشوارع

كلارنس ماجور (من جويا إلى جايف)

يجتذب الانتباه القضية المرفوعة حاليا ضد مدرسة أوكلاند بخصوص إنجليزية السود (١٩٩٦)، وهى نفس القضية المرفوعة من قبل فى مقاطعة واين بولاية متيشجان عام ١٩٧٩. فالأمر يدور حول قضية الأدب الأفرو أمريكى، وما على المحك، هو طبيعة ومكان هذه النوعية من الإنجليزية التى يتحدثها البعض من الأعضاء بالمجتمع الافرو أميركى، وماهية الدور الذى يمكن أن تؤديه هذه

اللغة فى الخطاب العام وبخاصة فى مجال الفنون التى تكون جزءا لا يتّجزأ من الجماليات عند الأفارقة الأميريكيين.

وفى قيامه بالتعليق على محدودية هذا الشكل من أشكال الحديث بأمريكا، يكتب جيمس ويلدون جونسون عام ١٩٢١ أن "لهجة الزنوج أداة من الأدوات لا تتحمل سوى جملة واحدة أو جملتين، وبها البعض من الفكاهة أحيانا والبعض من اللوعة أحيانا أخرى، وحتى من داخل الموضوعات التى تتعلق بالتفرقة العنصرية، يدرك الشاعر الافرو أمريكى أن هناك بعض المراحل فى حياة الزنوج بالولايات المتحدة لا يمكن معالجتها بصورة كاملة أو بصورة فنية (جونسون: ٨٨٠)، ويمتدح جونسون الكتاب فى عصر النهضة بايرلندا باعتبار أن الواحد منهم يمثل النموذج فى الشعر الجديد، هذا النموذج الذى لا يرتبط بالأعراف التقليدية السائدة داخل المزارع الكبيرة والتى يرى أنها قد استقرت داخل لهجة "الزنوج".

وينتقد جونسون بقوة ما يسميه "لهجة العين" أى الاستخدام الغريب لبعض الحروف لتوضيح مخارج الألفاظ بإنجليزية السود ويتهم هذه اللغة بأنها مستقاة من الكتاب المحليين فى بداية القرن ومن مدرسة المزارع فى الشعر:

> يشبه ما يلزم أن يفعله الشاعر الملون بالولايات المتحدة ما يفعله سينج فى أيرلندا حيث يلزم للشاعر أن يجد الشكل الذى يعبر فيه عن الروح العنصرية عن طريق الرموز المستمدة من الداخل بدلا من

الرموز المستمدة من الخارج، وذلك بدلا من التشوه الذى يلحق بكتابة ونطق الكلمات، ويلزم للشاعر أن يبحث حقيقة عن شكل أكثر حرية واكبر حجما من اللهجة... فلهجة الزنوج حاليا وسيلة لا تستطيع التعبير عن مختلف مظاهر حياة الزنوج بالبلاد وهى وسيلة لا تستطيع بالمرة إعطاء التفسير المكتمل الذى يتعلق بشخصية الزنوج ونفسيتهم .

(جونسون: ٨٨١)

وينبغى تفهم الانتقادات التى يوجهها جونسون من داخل سياق حياته المهنية فالأشعار المكتوبة باللهجة مثل " منذ ذهبت بعيداً" (١٩٩٠) ما هى إلا نتاج تقليدى لمدرسة الكتابة باللهجة، ولذلك، فهى على النقيض من قصيدة "آلات الله الموسيقية"(١٩٢٧) لا تقوم بالتخلى عن لهجة العين من اجل التركيز على الإيقاعات التى تستخدمها إنجليزية السود، تلك الإيقاعات التى يطلق عليها جونسون عبارة "الرموز الباطنية" أو الرموز الداخلية .

ويرى جونسون أن بول لورنس دانبار شاعر موهوب يقع ضحية للرغبة فى كتابة الشعر باللهجة، ويذكر دانبار فى أكثر من مناسبة أنه قد أرغم على كتابه الشعر باللهجة، لأن هذه هى اللغة الوحيدة التى يريد الجمهور أن يستخدمها

الكاتب الزنجى، ويصيغ دانبار هذه الأفكار بصورة بلاغية أفضل فى قصيدته الشعرية عام ١٩٠٣:

يتغنى بالحياة الهادئة الجميلة

بين الحين والآخر، بكلمات عميقة الأغوار

تنساب من على الربوة العالية البعيدة

يتحدث عن العالم الأوسع

يتغنى بالحب والأرض فى أوجهما

والحب يملأ جوانب نفسه من داخلها

العالم الذى يقوم بامتداحه

ينكسر على أطراف لسانه

(دانبار: ١٩١)

وتتم الإشارة إلى كل من جونسون ودانبار فى بداية هذا المقال لأن أوجست ويلسون يبدأ كشاعر، وكذلك يلعب كل من دانبار وجونسون دورا كبيرا فى تطوير مسرح السود بالقرن العشرين ولكن هذا النقاش حول استخدام إنجليزية السود

فى الفنون يعود أيضًا إلى حركة النهضة الجديدة بأوساط السود وإلى حركة فنون السود، ويستمر حتى وقتنا هذا، ومن الشعراء الأساسيين فى حركة فنون السود ليروى جونز (الإمام أميرى بركة فيما بعد) وسونيا سانشيز ودون لى (فاكى مادو بوتو فيما بعد) ويميل شعراء هذه الحركة إلى استخدام اللغة القريبة من اللغة المستخدمة فى حديث السود بالمدن الشمالية وذلك بدلاً من تلك اللغة القديمة التى تقوم مدرسة المزارع باستخدامها والتى تعود إلى لغة السود بالمناطق الريفية فى الولايات بالجنوب، وفى كل الأحوال، يصر جميع الشعراء على أن الشعر الجديد للسود لا يمكن التعبير عنه بالانجليزية المكتوبة، وتذهب جنيفا سميذريان فى دراسة رائدة بعنوان "الحديث والاعتراف" (١٩٧٧) إلى أن الفنانين بحركة فنون السود يسعون إلى "لغة متفردة ترتبط بالهوية وبالوعى بالمجموعة" وتشير فى هذا الصدد إلى فانون الذى يقوم بالتفرقة بين لغة الموطن وبين اللغة المهيمنة فى المدن المركزية.

وطبقًا لفانون فإن "كل لهجة فى الواقع ما هى إلا طريقة للتفكير" وتضيف سميذرمان أن الثورة تكمن فى اللغة التى يقوم الفنانون فى حركة فنون السود باستخدامها، وما تزال القضية ماثلة حتى اليوم (سميذرمان هى أحد شهود العيان فى قضية مقاطعة وأين التى تصر على أن جهل المعلم بلهجة الموطن تعوق المجهودات الرامية لتعليم الطلاب لغة الأمة)، وفى أوكلاند بكاليفورنيا، جرت قضية مشابهة فيما بعد :

حيث من المؤلم أن تستمر المجهودات التى تقوم بها حركة الوعى السوداء من أجل تدمير الأزدواجية فى المواقف التى تتعلق بلغة وثقافة السود. وينبغى التخلص من الإيحاءات المسيئة السابقة واستبدالها بإيحاءات أكثر إيجابية، وأثناء الستينيات والسبعينيات، يستمر الساسة والفنانون والزعماء والمفكرون من السود فى لعب دور ثورى وفى استخدام لغة سوداء، وبدون شك، فإن ذلك يعود إلى الارتباط بين اللغة والثقافة وبين الكينونة النفسية، وبالتالى، فإن إنكار الإنجليزية الأفريقية ما هو إلا إنكار للثقافة السوداء وللخبرة السوداء.

(سميذرمان : ١٧٤ - ١٧٥)

ويدعم فرانز فانون نفس وجهة النظر ويقول إن "الحديث يعنى الالتزام بثقافة معينة، وفى المدرسة، يتعلم الطلاب احتقار اللهجة، ويتبنى الزنجى المتعلم هذا الموقف بالنسبة للغات الأوروبية لأنه يريد أن يؤكد الانفصال الذى يحدث فى حالته فهو يجسد نوعا جديدًا من الشخصيات يقوم بفرضه على العائلة وعلى الزملاء" (فرانز فانون "الجلد الأسود والقناع الأبيض" فى (سميذرمان: ١٧١)).

وباعتباره من كتاب المسرح يحاول أوجست ويلسون البحث عن الطريق المتوسط فى قضية اللهجة مقابل اللغة وهو طريق يرتبط بمن سبقه فى بعض النواحى ويختلف عنهم فى بعض النواحى الأخرى، فويلسون لا يهتم بالأصوات أو

بأحاديث السود، ولكنه يصب جل اهتمامه على الأشكال العاطفية داخل اللغة، مثل الحديث عن الذات بالقصة أو ما يسمى بالتسلسل القصصى فهذه هى الصفة الأساسية التى تميز حديث السود والتى تميز حديث الشخصيات عند ويلسون. وكما تقول سميذرمان فإن

> المتحدثين بانجليزية السود يضعون الملاحظات التجريدية العامة التى يدلون بها عن الحياة والحب والناس فى قالب القصة المحسوسة ولا يكتفى هؤلاءالمتحدثون بمجرد ترديد كلمات القصة بل يلجأ الراوى بالقصة إلى الرواية الدرامية إن تعلق الأمر بقصة حقيقية فى واقع الحياة، ولا يحتوى الموضوع بالقصة عادة على القيام بتعليق بسيط وصريح بل إنه عن طريق السرد الدرامى وعن طريق التجسيد الجمعى للتجارب والأحاسيس نتأكد من جديد الروح الإنسانية لدى الفرد.
>
> (سميذرمان : ١٤٧ - ٥١)

وتلاحق الأشباح شخصيات ويلسون، فالواحد منهم يقوم بتحمل الذكريات والتجارب المكبوتة، ولا يجرؤ على مشاركة الآخرين فيها وهذه الأشباح هى الموضوع الأساسى بالأغانى الشعبية وهى المتاع النفسى الذى نتحمله، وهو متاع ينجم بفعل التصدع والدمار الذى يعترى التجربة الخاصة بالسود فى الحياة، وكثيرًا ما نود كبت هذه الأشباح وإنكار حقيقة وجودهم، وفى هذا الصدد، من

الممكن أن تعتبر حركة الهجرة العظمى أول وأكبر حركات التصدع، فقد دخلنا إلى العالم الجديد ومعنا ردود الأفعال والاستجابات التى تعود إلى الفضاء والثقافة الخاصة التى أجبرنا على أن نتركها من ورائنا، وأثناء التصميم على التجديد أو على "إعادة الميلاد" مرة أخرى، قمنا فى سرعة بالتخلى عن الحكمة السائدة فى فضاء الموطن والأجداد أى تم - وسط الموطن الجديد - الاستخفاف بأنواع الفضاء الآمن وبتلك المواقع الثقافية التى تحتفظ بالرابطة العضوية مع عالم الأسلاف، ويلفت ويلسون النظر إلى التمزق الثقافى وعواقبه بقوله أنه

بالنسبة للمهاجرين القادمين من أوروبا فإن الهجرة تعنى الحلم الذى طالما حلموا به والذى يحققونه ... لكن أسلاف العبيد الأفارقة لم يلاقوا مثل هذا الترحيب أو مثل هذه المشاطرة ... وقامت المدنية برفضهم، وبحلول عام ١٩٥٧، ترسخت الانتصارات التى قام المهاجرون الأوروبيون بإحرازها وسط تلك القوة الهائلة للصناعة الأمريكية بعد أن تمت مواجهة الحرب وتم التغلب عليها فى حيوية كبيرة تستخدم الوطنية والانتماء كشعارات وبالفعل صنعت الرياح الساخنة التى تدعو للتغيير فى الستينيات من تلك السنوات عقدا يتصف بالانغلاق وبالعنصرية وبالخطورة وبالاستفزاز

(الأسور، المقدمة، ١٧ - ١٨).

وتتكرر فى "عودة وذهاب جو تيرنر" موضوعات الهجرة والخسارة والتحديات:

فى أقصى الجنوب وفى غيره من المناطق هناك يتجول أبناء وبنات العبيد الأفارقة الذين يشعرون بالحرية مؤخرا وسط جنبات المدينة فى عزلة، وفى انفصال عن الذاكرة وذلك بعد نسيان أسماء الآلهة وبعد تذكر البعض من وجوههم فقط، ويصل هؤلاء الأبناء والبنات وهم يشعرون بالصدمة وبالدوران، فقلوبهم تقفز من بين الضلوع ومعهم بعض الأغانى التى تستأهل الغناء، ويصلون بحثا عن إعادة تشكيل بعض الأجزاء من ذواتهم حتى يقومون باكتساب الهوية والجدارة الجديدتين، وباعتبارهم من الغرباء فى أرض غريبة يحمل كل منهم فى متاعه خطا طويلا يعبر عن الانفصال وعن التشرذم مما يؤثر فى أحاسيسهم ومسلكهم.

(عودة وذهاب جو تيرنر : المقدمة)

وفى بعض الأحايين، يستخدم التسلسل القصصى فى عملية للخداع (مثلما يحدث فى حالات تجميل الجدارة بالمجتمع وحالات إخفاء الأشباح بعيدًا عن الإنسان وعن الآخرين)، ولكن، خداع النفس لا ينجح فى عالم ويلسون، وترفض بعض الشخصيات تصديق هذه الأوهام مع القيام بالضغط على المتصنع حتى يدلى بالاعتراف فى أمانة، وترتبط الحاجة إلى تحقيق الصلة والحيوية مع الماضى بالرغبة فى التحرر من ذلك الماضى، فالحرية فى التنقل نحو بناء الذات

ونحو الكلية الثقافية تقوم على تحقيق التصالح مع تلك الأشباح، فلا يمكن الاختباء وراء الأقنعة المنطوقة المخادعة للأبد، ويلزم أن نكشف وأن نتكشف ، ويبنى ويلسون أعماله الدرامية على هذه اللحظات من المواجهة والاكتشاف، وكما يقول روبرت فروست "فإن أفضل الطرق للهروب إلى الخارج هى دائمًا الولوج إلى الداخل".

ويمكن دراسة المواجهات التى تحدث بمسرحيات ويلسون من داخل آطار هيكلى يضعه أندرو كيندى فى كتابه "الحوار الدرامى : الثنائيات فى المواجهات الشخصية"، وفى هذا الإطار تسهم الوحدة البلاغية التى يسميها كيندى "حوار الاعتراف" فى استعادة المعترف للوضعية داخل المجتمع، ويقوم كيندى بتعريف "الثنائية فى الحوار" بأنها "حوار المواجهة الشخصية حين تجد الشخصيات نفسها مجبرة على أن تبوح بمكنون النفس باستخدام لحظات متشابكة من الحديث" (كيندى ١٦٧) ، ومن أجل توثيق الإنسانية التى يتمتع بها كل منا، ومن أجل الهروب من وطأة الأشباح التى تؤرقنا، ينبغى العودة للناس لرواية ما استطعنا أن نفعله أو ما لم نستطع التغلب عليه، فالتسلسل القصصى إذن ما هو إلا الأغانى الشعبية النثرية أو الاعترافات التى تسهم فى إلقاء الضوء على لحظات الذروة داخل مسرحيات ويلسون، ويسمى ويلسون ذلك بالعلاج عن طريق الكلمات.

ولا يعنى تطبيق فكرة البناء الهيكلى عند كيندى أن لديه تأثيرًا مباشرًا على ويلسون ، فالأخير ينجح فى الانغماس فى ثقافة السود ويتوصل إلى سلسلة من

الثوابت التى تمثل القاسم المشترك بين الجميع والتى تظل الميدان الخاص بالفنانين من البيض، وربما يفسر ذلك بعض الشئ التناقضات الموجودة داخل التعليقات التى يقوم بها التيار السائد على أعماله حيث يقوم نفس النقاد الذين يمتدحون القوة الدرامية فى عمله بتوجيه عدد من المآخذ لنفس الأعمال لما يرونه من الإفراط فى اللفظية ومن الافتقار إلى البناء الأفقى المنتظم، ولكن هذه الأفكار حول البناء وحول اللغة لا تثار عند تناول كتاب الدراما البيض من أصحاب "حوار الاعتراف الثنائى" ومن بينهم يوجين أونيل، وتنيسى ويليامز، وإدوارد ألبى.

ويمكن أن يوفر الاقتراح المستمد من كتاب كيندى الإطار الذى يمكن من داخله إمعان النظر فى المواجهات اللغوية التى تحدث بمسرحيات ويلسون فهو اقتراح ينتقل إلى ما هو أبعد من "لهجة العين" ومن الأصوات والمفردات المستخدمة بها، وإلى ما هو أبعد من السمات السطحية التى يتصف بها حديث السود، حيث يهتم ويلسون بصورة كبيرة بالهيكلية العميقة فى ذلك الحديث، وبالقدرات الجمعية المتمثلة فى الشعائر التى يقوم بالتعبير عنها، وفى هذا الصدد، قد تنجم الاعترافات الثنائية بفعل احتساء الشراب أو بفعل الإحباط أو بفعل أى من الخبرات الأخرى التى تنم عن فقد القدرة على التحكم بالأمور، ويتعمق كل ذلك عن طريق مشاعر التهرب والإنكار والرفض وتجدر الإشارة إلى أنه كلما ازدادت الشدة فى رفض الاعتراف كلما ازدادت القوة فى الاعتراف ، وأثناء هذه المواجهات، تسأل الشخصيات (أو تجبر فى كثير من الأحايين) على أن تواجه

الأشباح التى ترفضن الاعتراف بها، وتتمحى الحواجز بين الواقع والخيال وبين الوجه والقناع، وبين الماضى والحاضر.

وتعبر هذه المواجهات عن الحاجة إلى التواصل وإلى الرفقة، ولكنها كثيرًا ما تؤدى إلى تبادل التهم والتهم المضادة، وفى الكوميديا، يتولد عن ذلك المزيد من الفهم والتعاطف، ولكن، فى التراجيديا ، تظهر مشاعر العداء والانعزالية، ومن أمثلة المظاهر اللغوية التى تدل على حدوث ذلك الاختلاف فى نغمة الحديث حيث يستخدم الاعتراف الذى يفضى إلى المزيد من الاعتراف السطور القصيرة المتجزئة، وعندما يحدث الاعتراف نفسه، فإن اللغة تتحول إلى الطابع الشعرى وتكتسب البعض من الموسيقية أثناء الحوار، فهى لغة الأحلام والآمال والذكريات أو لغة الرؤية (ما يسميه كيندى بلهجة القبيلة) وهذه أيضا لغة اللحظات التى تسمح بنوع من أنواع إعادة التواصل اللفظى، والتى تنجح كذلك فى تحقيق الشفاء عن طريق ممارسة بعض الشعائر.

وربما ينبغى هنا ملاحظة التسلسل فى الاعتراف المضاد الذى قد يسهم فى تفسير النجاح الذى يحظى به العرض الأول لويلسون فى برودواى "مؤخرة ماما راينى السوداء" حيث ينتهى الفصل الأول وليفى يقص حكاية اغتصاب أمه وسحل أبيه، بعد أن تتم استثارته واتهامه بأنه من أتباع الرجل الأبيض، فالهدف من القصة إذن ليس الكشف عن التجربة التى مر بها أبواه بل إعادة توكيد ذاته باعتباره عدو هائل لا يمكن الاستهانة به حتى ولو كان ما يزال فى سن الثامنة.

وينتهى الاعتراف الذى يدلى به والفصل بأكمله بأغنية سلو دراج "وددت لو أستطيع فقط أن أجد طريقى" والأغنية لا تقوم بالسخرية من الاعتراف الذى يدلى به ليفى بل الأحرى هى المعادل الموسيقى لذلك.

ويقوم التفجر القصصى فى المسرحية بإعداد الجمهور حتى يتقبل رد الفعل المتطرف عند ليفى عند سماعه تجربة كتلر مع القس جيتس، فبعد مشاهدة الغضب الذى يعتمل فى نفس ليفى بسبب المصير الذى يلقاه أبواه، لا نشعر بالدهشة عندما نقرأ نفس القصة فى الرواية التى يقوم كتلر بحكايتها، ويقوم ليفى بإسقاط مشاعر الغضب بداخله على راوى القصة بدلاً من أن يوجه تلك المشاعر ضد الله الذى يعتقد أنه الطرف المذنب، وفى الحقيقة، فإن قصة كتلر تمثل الخبرة التى يمر بها جميع السود كما يظهر ذلك فى عملية المناجاة والاستجابة التى تقوم بها المجموعة، فهم يستخدمون هذا الأسلوب لرواية المزيد، عن طريق حث المتحدث على أن يستطرد وذلك بعد القيام بعدد من الاستجابات باللفظ وبالموسيقى وبالإشارة، وبالتالى يستطيع المتحدث توكيد صدق ما يقال مرة أخرى.

ويرفض ليفى الاعتقاد بأنه يتشارك مع الآخرين فى مصير مشترك، فهو يفتقر إلى القوة التى تستطيع أن تتصدى للقوى التى تخرج عن نطاق تحكمه، ولكل من الشخصيات الرئيسية فى "ماما راينى" لحظة من لحظات الاعتراف، لحظة يواجه هو أو تواجه هى فيها هذه الذكريات وهذه الخبرات وهذه الأشباح

التى لا يمكن تجاهل أى منها مطلقا، ويندر أن يأتى الاعتراف طواعية، بل إنه يحدث عن طريق دفع الإنسان للإدلاء به من جانب الآخرين.

ويتكرر هذا النسيج فى "عودة وذهاب جو تيرنر" حيث تقوم الشخصيات باستخدام التسلسل القصصى لعرض موضوع من الموضوعات التى قد تبدو خارجة عن الحبكة الرئيسية بالنسبة للمبتدئ، لكن ذلك فى الواقع وسيلة من وسائل البناء الأساسية فى مسرحيات ويلسون وشكل من أشكال "لغة الموطن"، وينتهى الفصل الأول فى العمل برؤية هيرالد لوميس وهو يدور حول العظام السائرة للأجداد، حتى يستعيد ذكرى الآلاف ممن رحلوا، وهنا كذلك يستخدم أسلوب المناجاة والاستجابة فى خلفية الأحداث بصورة أكبر من تلك الصورة التى ظهرت فى قصة كتلر، وربما يرجع ذلك إلى المحاولة التى تقوم بها بينوم حتى يستطيع لوميس أن يتحرك وأن يواجه المضامين التى تنطوى عليها قصته، بحيث ينتقل إلى ما هو أبعد من المأساة والضياع ويشعر بالمزيد من القوة عن طريق عقد الصلة مع الماضى ويلزم أن يعترف لوميس بهذه الذاكرة المكبوتة حتى يعيش لما هو أبعد من أنشودة الموت والانعزالية، وبالتالى، يتوصل لأغنية من أغنيات الاكتفاء بالذات تتعلق بالبعث وبالتطهير وبالحرية من أية قيود سوى قيود القلب، وروابط الدم.

ويحدث هنا كله بعد أن يتقبل لوميس المسئولية الملقاة على عاتقه من أجل الوجود فى هذا العالم، ويأخذ فى التحليق بالأعلى فوق الظروف التى ترزح

تحتها الروح والتى تشعر بالدونية من جرائها (جو تيرنر، ٩٤ - ٩٥)، وتكمن المأساة التى يحياها ليفى فى أنه يوجه السكين تجاه كتلر والله، بدلاً من أن تتوجه نحو المستغلين والفظائع التى يرتكبونها، ويترتب على ذلك عواقب مميتة، فشعائر اللغة التى يجد لوميس بعض الخلاص عن طريقها، لا تمنح القوة إلى ليفى الذى يبدو عاجزًا أو غير راغب فى استئصال هذه الأشباح، وبالتالى يقدر له العودة إلى هذا السيناريو المميت داخل اللاشعور من جديد، ورغم أن لوميس يستطيع التحليق، فإن كل الأعباء بالعالم تسقط على كتفى ليفى فجأة، ورغم أن لوميس يستطيع الانتقال من أغنية الموت والانعزالية إلى أغنية الاكتفاء بالنفس، إلا أن الطبول المستخدمة فى نهاية "ماما راينى" تعطى الشعور بالألم وبالتوجس.

وتدق هذه الطبول فى ألم بنفس الطريقة التى يستخدم بها جابرييل الرقصات والطبول فى "الأسوار" وذلك للتعبير عن لحظتين من اللحظات الدرامية الأخيرة توفران الخاتمة للحظات أخرى فى التسلسل الدرامى، ولمعرفة تأثير ذلك، ينبغى معرفة النجاح أو الفشل الذى تلقاه لحظات الاعتراف، فهل تجد هذه اللحظات المساندة من المجتمع ؟ وهل يتم حث المتحدث على المزيد؟ وهل ينجح الاعتراف فى تهدئة أشباح الماضى؟ وهل يفتح هذا الاعتراف الباب أمام إمكانات أكبر للمشاركة؟ وهل ينجح التقدير الواعى لوطأة العيش مع الأشباح ؟ وعلى أية حال فإن مثل هذه التساؤلات أحد جوانب الوعى الذى ينبغى أن يوجه تجاه الاعتراف الذى يقوم به ترِوى حول الحياة مع أبيه، وحول الألم الممض الذى ظل يشعر به عند الانتقال لمرحلة النضج، وفى الحقيقة يتصف

تروى بالوعى التام فهو يعرف أنه - مثل أبيه - غير قادر على الحب، وليس من قبيل المصادفات أنَّ بعثه لشبح أبيه يحدث فى نهاية المشهد الذى يقوم فيه برفض الحب كواجب من الواجبات تجاه ابنه نفسه وبذلك يتضح للمشاهد ولتروى القيود (الأسوار) التى كان عليه أن يحيا بداخلها طيلة الوقت.

وتتبقى لروز كذلك لحظات من لحظات المواجهة مع الماضى ومن لحظات التفكير فى تأثير الماضى على الحاضر، والاعتراف المضاد الذى تقوم به روز يرمز لرفض تروى الذى أثار بعض التعاطف لديها فى لحظة الاعتراف، وهنا، كما فى "جو تيرنر" ، يوفر ويلسون قصة أخرى من قصص الاعتراف تُفْضى إلى الحياة المتسعة غير المتناقضة وتقوم روز أولا باستخدام اللغة كسلاح لإلحاق الأذى بتروى الذى يبدو فى شخصية مختلفة تمامًا فى الفصل الأخير من المسرحية، فمثلما يستطيع كل من راينيل وكورى غناء أغنية تروى - قبول وغفران الماضى - تعود جابرييل مع ليونز إلى الفناء بالدار وتستعد لأداء تلك الشعائر المقدسة وفى هذه اللحظة تنهار الأسوار التى ظلت تمثل عنصر المقاومة للتغيير، وتستعد جابرييل مع ليونز لمغادرة الفناء بعد التخلص من أعباء الماضى الذى يحد من القدرة على العيش فى اكتمال.

ويجد الإنسان أحد مظاهر القوة فى التسلسل القصصى (أو قوة الاعتراف المزدوج من أجل أغراض توكيد الذات والعودة إلى المجتمع) فى حديثين مطولين

يقوم بهما ممفيسّ فى عمل بعنوان "القطاران يجريان" حيث يقوم بإدانة التشدد فى الحركة السوداء وينكر حقيقة العدالة وقدرة الاحتجاج على تحقيق أى من الأهداف الجديرة بالاحترام، بل، ويرى ممفيس كذلك الكراهية للنفس المتمثلة فى الشعار المرفوع "الأسود جميل" ولا يتفق هذا الانفجار الذى يحدث فى المشهد الثانى بالفصل الأول فى درجته مع الكلمات والأفعال التى تتسبب فيه، وينتهى الفصل بقصة ثانية تضع ممفيس فى القائمة الخطيرة التى تحوى كل من يفقد الحبيب، وبالتالى، يفقد مصدر من مصادر الراحة أو الشعور بالخلاص "فكل شئ قد تغير وأشعر أن العيار قد انفلت ولكل هذه السنوات تأثير علىّ دون أن أدرى، ولم أشعر بذلك إلا عندما انفلت العيار (القطاران يجريان، الفصل الأول، المشهد الثانى).

ويكتشف المشاهد المصادر العميقة وراء الانفجار المبكر الذى قام به من قبل عند محاولته الاستجابة للمحاولة التى قام بها ويست حتى يستغل قيام ممفيس ببيع المبنى، وما يزال ممفيس حقيقة يعيش فى النهاية التى يرغب فيها بدلاً من أن يعيش فى النهاية الحقيقية التى تحدث من جراء الأحداث السابقة، وهذا هو الشبح الذى يكشف اللثام عنه فى الفصل الثانى، ففى كلمات تمتلأ بالمرارة يأخذ فى القول "حسنا، أعرف القواعد الآن، لو فعلت ذلك لشئ لم يفعل شيئا لك... سأعرف ما الذى تنوى أن تفعله بى، إذن أقول لك أن تذهب بعيدًا وأن تطلق

الضحكات حيث لو نجحت فى الهروب من ذلك الأمر حيا ، سأعرف حتمًا كيف ألعب اللعبة مثل أى شخص آخر، وعندما أعرف القواعد مهما كانت أستطيع اللعب باستخدامها (القطاران يجريان، الفصل الثانى، المشهد الأول) ، وتضيع اللحظة من ممفيس لكن القصة لا تنتهى، ويستمر فى العيش مع شبح البغل الميت ستوفال وشبح الأرض الضائعة، مثلما تعيش بقية الشخصيات الخائفة عند ويلسون مع السحل والاغتصاب والقتل والخيانة، ويصر ممفيس - مثل هامبون - على أن يحصل على ما يريده ولن يرضيه أى بديل، وفى الحقيقة، فإنه ترديد صدى رغبات هامبون تمتد بالذاكرة الفردية حتى تضم ذاكرة شعب بأكمله، يكشف فيها غير ذوى الحيلة عن مزيد من القصص المخيفة واللحظات المأساوية هذه اللحظات التى تهدف إلى تحقيق غرضين : استعداد المجتمع لتقبل الشخصية بعد أن تتوصل لبعض من القوة فى الروح، والحفاظ على هذه اللحظات الفارقة حتى يمكن إعادة صياغة ما يحدث من أحداث عند الضرورة، فالبحث عن نهاية جديدة لن يتوقف أبدًا وبالمرة.

ويتفادى ويلسون لهجة العين فى أوضح مظاهرها، ويعيد تصوير العالم اللغوى للأمريكى الأسود أمام المشاهد، وبينما يقوم باستخدام التسلسل القصصى أو الاعتراف المزدوج كوسيلة من وسائل بناء القصة فى أعماله، فإن ويلسون يستخدم كذلك مجموعة متنوعة وكبيرة من الإشارات اللفظية، وقد تتحدث الشخصيات فى لغو أحيانًا وتأخذ فى تعظيم الذات أحيانًا وقد تنغمس تلك الشخصيات فى حديث جميل أحيانًا أخرى، فالجميع خبراء فى ربط العبارات، وعباقرة فى الإفهام، وعندهم المهارة فى رواية الأقاصيص حول ذلك الدم

السوبر، وعندهم ذخيرة لا تنفذ من الحكايات التى تهدف للتحذير داخل عملية التربية بالجماعات الهامشية، وعلى سبيل المثال، يرى ستيرلنج نفسه مثل اللاعب معسول الكلمات، وتنعكس صورة الذات على اللغة التى يتلاعب بها: "كل ما يحتاجه الرجل، جيب ملئ بالمال وسيارة كاديلاك وامرأة صالحة، هنا كل ما يحتاجه على السطح ولن أتحدث عن الجانب الآخر للشعور بالرضا لكن عندى من التعقل ما أعرف أنه موجود هناك وأعرف أنك إن استطعت الحصول على ظاهر الأشياء" فلا يعنى ذلك الكثير إلا بعد الحصول على بقية الأشياء" (قطاران يجريان، الفصل الثان، المشهد الثالث).

وفى دراستها الصادرة عام ١٩٩٥ بعنوان الرؤية الدرامية عند أوجست ويلسون، تقدم ساندرا شانون عرضا ممتازًا للنقاد الذين يفشلون فى تقدير الوظائف الإيجابية "لحوار الاعتراف" عند ويلسون وقد قمت بالإشارة من قبل إلى أن هذا الحوار وسيلة من وسائل البناء القصصى التى تستخدم لتوكيد الذات وللشفاء الثقافى، ولكن بعض النقاد ممن لا يعرفون تمامًا الوسائل التى يلجأ إليها ويلسون يرون فى ذلك أن ويلسون يفتقر إلى البناء، وعلى سبيل المثال، يتعجب مايكل مارشال فى نقده لجو تيرنر إن كان ويلسون "قادرًا على إيجاد شكل يستطيع احتواء موضوعاته البركانية أم أن الركام والتكسر هو ما يهدف إليه" (شانون : ١٢٨)، ويلحظ دافيد رتشاردز أن "قوة ويلسون تطغى على البناء

الدرامى الأساسى كما لو كان شخصًا ضخمًا يحاول أن يضغط مقاسين فى بدله واحدة"، وبين الحين الآخر يتم سماع "صوت القماش وهو يتقطع بالطبع" (شانون: ١٢٨).

وهذا الإفراط الذى يشير إليه النقاد هو قلب المشروع الذى يسير فيه ويلسون، وليس بمقدور الناقد المفتون بالمسرحية المضغوطة قليلة الكلمات تقدير الصواب والقوة فى الانفجار الذى تولده الكلمات عند ويلسون، فهذه الكلمات "بمثابة التطهير الذى يبعد أشباح الماضى" (بيريرا:١٠١)، وهى قادرة على تطويع المهارات اللفظية التى تميز بين العضو الفاعل وبين العضو الخامل الأعرج، كما أن هذه الكلمات هى التى تقوم بتوثيق الذات وهى السور الذى يحتمى به الإنسان ضد القمع وضد الأشباح التى تؤرق الشخصيات وضد ما هو مسكوت عنه من كافة الأمور، وبالاتساق مع الطقوس والدراما الأفريقية القديمة، يمكن للإنسان أن يتحرر عن طريق التعبير من تلك الأشباح التى يحملها بداخله، وبذلك يتوصل إلى الأغنية وإلى خلق الذات، وفى هذه الحالة يمكن القول إن لغة الدراما عند ويلسون غير مفرطة بل هى لغة مناسبة ومؤثرة تتواءم مع الغرض الذى وضعت من أجله، ويلزم أن يعطى النقاد هذه اللغة المزيد من الاهتمام المتأنى الذى يعطيه لأعمال موسيقى الجاز ولموسيقى الأغانى الشعبية كل من بول كارتر هاريسون أو ساندرا أديل أو كريج ويرنر.

المراجع

دانبار، بول لورنس : **أشعار بول لورنس دانبار : الأعمال الكاملة**، نيويورك : دور وميد ، ١٩٨٠.

هيرستون، زورا نيل : **تلحظ أعينهم الله** ، إربانا، : جامعة إلينوى، ١٩٧٨.

جونسون، جيمس ويلدون "مقدمة لكتاب أشعار الزنوج بأمريكا فى **كتاب نورتون عن الأدب الأفرو أمريكى** ، تحرير هنرى لويس جيتس ونيلى ماكى ، نيويورك : نورتون، ١٩٩٧.

جونز، ليروى. **البيت** ، نيويورك : ويليام مورو، ١٩٦٦.

كيندى ، أندرو . الحوار الدرامى : **الثنائيات فى المواجهات الشخصية** نيويورك : مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٣.

لابوف ، ويليام : **اللغة داخل المدن : دراسات فى عامية السود الإنجليزية** فيلادلفيا : جامعة بنسلفانيا ، ١٩٧٢.

ماجور ، كلارنس : **من جويا حتى جايف : قاموس العامية الأفريقية الأمريكية** نيويورك : بنجوين / ١٩٩٤.

بيريرا ، كيم : **أوجست ويلسون والأوديسا الأفريقية الأمريكية**، إربلنا جامعة إلينوى ، ١٩٩٥.

شانون ، ساندرا : **الرؤية الدرامية عن أوجست ويلسون**، واشنطن العاصمة : جامعة هوارد ، ١٩٩٥.

سميذرمان . جينيفا : **الحديث والاعتراف** ، بوسطون: ميفلين ، ١٩٧٧.

ويلسون أوجست : **مؤخرة ماما راينى السوداء**، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٥.

ويلسون أوجست : **ذهاب وعودة جو تيرنر** ، نيويورك : بلوم ، ١٩٨٨.

ويلسون أوجست : **درس البيانو**، نيويورك : بلوم ، ١٩٩٠.

ويلسون أوجست : **قطاران يجريان**، نيويورك : بلوم ، ١٩٩٢.

نتوزاك شانج :

ماذا تعنى بأنك لا تفهم ما أقول ؟

قبل مناقشة التعددية الثقافية، تنبغى مناقشة الشوفينية التى تتمثل فى اللغة الإنجليزية، فمنذ العصور الوسطى، يرى المتحدثون بالإنجليزية أن بقية اللغات مثل الفرنسية والإيطالية لغات هشة تفتقد إلى العمق ويذهبون إلى أن الإنجليزية لغة نهمة تزدرد الكلمات والإشارات، وتضعها فى مكانها الصحيح مثلما يبتلع الطفل اللبن من ثدى أمه، وفى الحقيقة، أنه دون البحث فى الصلة بيننا وبين اللغة الإنجليزية فإنه لن يكون فى وسعنا سماع "الآخر" وهو يتكلم ولن نستطيع أن نسر بما نشعر بالاحترام تجاهه، ولن نستطيع أن نشعر بالحب تجاه ما نراه "غريبًا" عنا، وكما تقول الروائية البرازيلية ليديا فاجونديس تيليز فى "الفتاة بالصورة الفوتوغرافية" : "اعتدت التفكير فى شعبى وأعلم أننى لن أستطيع العودة لكننى استمر فى التفكير فيهم كثيرًا، مثلما يأخذ الإنسان قطعة من الملابس من الدولاب قطعة لن يرتديها وإنما يريد فقط أن ينظر إليها كى يرى ما كانت عليه، وبعد ذلك، يقوم الإنسان بطى هذه القطعة ويضعها بعيدًا دون أن يفكر للحظة فى أن يقذف تلك القطعة بعيدًا أو أن يعطيها لأحد، وهذا ما أعتقد أنه يمكن تسميته بافتقاد الأشياء [(١)].

وما يطلق عليه الطريق الأوسط لم يكن بالطريق وحيد اللغة، وهو ما لم تكن عليه أيضا حقوق الأعناب والخضروات والباباز والقصب فى فلوريدا وكوبا

ويوكاتان أو حقوق الأرز فى كارولينا والفلبين وفيتنام، أو إبداعات الأغانى الشعبية للسود فى جنوب أنجيلوس وفى مدينة فيتنام بهيوستون، ولم نر كل شىء بمفردنا، ولا نستطيع أن نكف عن السماع، فنحن من الأغراب بالنسبة للناخب الأسود فى أورجواى الذى اعتاد على رؤية مختلفة، وبالنسبة للكوبيين الآسيويين على شواطئ ماكيتو، أو بالنسبة للناسجات من قبائل النافاجو الهندية ممن يرون أن ملابس الطين هى البديل لما نعرفه منذ زمن طويل.

ومع ذلك، فنحن الأفارقة الأميريكيون نتصف باللغة الوحيدة التى ترتد دومًا للداخل كى تقوم بسماع الذات خارج الرعد الذى تقذف به صورة سامبو أو ابتسامة مامى، ولذلك نحاول خلق وإعادة خلق أنفسنا كما يفعل أهل بيرو فى القرن السادس عشر فى رأى أيرين سيلفر بلات :

تظهر الملامح المبكرة للهوية الهندية فى شعوب الانديز بعد ثلاثة عقود من الغزو الأسبانى عندما ظهر فى عام ١٥٦٥ ما يسمى بالتاكى أونجوى (أو مرض الرقص) وهذه من الحركات التى تهدف للخلاص والتى نجحت فى إلهام الرجال والنساء والفلاحين فى بيرو والتى تشير كذلك إلى اليأس من جراء الاحتلال الأوروبى، وإلى الأمل فى إمكانية التخلص من هذا الاحتلال، وبدأت الآلهة فى الاستحواذ على نفوس الإنديز، وتملك مرض الرقص من الكثيرين الذين قاموا بإرجاع الأحوال المتدهورة فى حياتهم (متطلبات العمل

المستحيلة وارتفاع نسبة الوفيات) لما يفعلونه هم وبقية السكان من هجر لآلهة الهوكاس ومن تمسك بالآلهة المسيحية، ومن أجل إصلاح المساوئ بهذا العالم - كما تذهب التاكى أونجوى - يلزم عودة شعوب الإنديز إلى تراثهم المقدس لاستعادة التوازن المقدس بين الهوكاس وبين بنى البشر ولرفض الديانة المسيحية، وبالتالى، تنقلب الأمور، ويكتمل الانتصار الموعود، ويتم استئصال آلهة الأسبان واختفاء تلك الآلهة من الإنديز ومن أرض الأجداد (٢).

ولو استطعنا إذن "استئصال" الرجل الأبيض، وتحرير أنفسنا من أية وسيلة من وسائل تسمية الكون خارج اللغة الإنجليزية، فأين نذهب عندئذ؟ وأعتقد أن كل من كلينتون تيرنر دافيز ومارتا فيجا على صواب عندما يقترحان أن الكاريبى مصدر حيوى دائم الفوران من مصادر الأساطير والمآسى والانتصارات الخاصة بنا "فالإيقاعات لدينا تعيش بعد التخلص من عدد من الطغاة من أمثال بينرارو وترجيلو وباتسيتا وبينوشيه، ويلزم ألا ننّسى أنه لم تسلم أى بقعة بالعالم الجديد من إسار العبودية ومن إسار تجارة العبيد، هؤلاء العبيد الذين يشبهوننا تمامًا، ويجدر بالذكر الإشارة إلى أن تجاهل غير المألوف أو المنفى بعيدًا أو المنسى قد يدفع بالإنسان إلى الشعور بالافتقار إلى شئ من داخله، وهنا يكمن الفزع من أن نصبح تجسيدًا للفلوكلور الجامد الذى ينبغى إعادة صياغته حتى يعيش فى الواقع الذى نحيا به، وربما تتمثل عناصر الإنقاذ من هذه الواقعية غير الفاعلة

فى الحركة الدائمة التى يقوم بها شعبنا فى سبيل الانتقال من أرض القارة إلى الكاريبى أو إلى شمال وجنوب ووسط أمريكا ثم إلى ديترويت وإلباسو وهاييتى، وبذلك يحدث الجمع بين مصطلح "أنا" ومصطلح "أنت" فى هذه الحال، وكما يكتب إدوارد سعيد فى تعليقه على سلمان رشدى

> ما الذى يحدث لشعب بلا وطن ؟ أنت توجد بالعالم وما الذى تحتفظ به من ذاتك وما الذى تتركه ؟ أجد صفحة قيمة حقيقة ترتبط بكثير مما كنت أفكر فيه حيث يرى رشدى أن أكثر الحقائق صدقا فى حياتنا تتمثل فى العبور من مكان إلى مكان آخر فنحن من المهاجرين ومن الهجين ولكننا لا نجد أنفسنا فى أى موقف، وهذه هى أعمق صور الاستمرارية فى حياتنا كأمة فى المنفى تعيش فى حالة من حالات الحركة المستمرة [٣].

وسعيد يكتب بالطبع عن فلسطين ، ولكن ، هل نحن على ثقة بذلك تمامًا ؟ وهل نحن لسنا كذلك أيضا ؟ فصنعتنا هى الارتجال وهى استجابة مكتسبة غير طبيعية وغير فطرية كما أنها استجابة معقدة فكريا وروحيا وجماليًا تقف ضد فقدان السيطرة على حياتنا وعلى لغتنا، ويجرى الزعم أننا شعب دون تاريخ أو فن أو حتى حب لأولادنا. ويلزم أن نأخذ فى تحطيم هذه المصفوفات من الإرث الاستعمارى حتى نكتشف من كان هنا ومن كان حوله، ومن نحن ومن هم حولنا، وقد أعتاد جد الناشر الخاص بى التعامل مع المافيا فى رود أيلاند فى

الخمسينيات حيث استشهد بالتعديل الخامس ٨٧ مرة أمام لجنة كوفر، وحتى الآن، يستمر استخدام ثقافة الطبقة العاملة وثقافة المثليين كنوع من أنواع التسرية رغم أنه لا يوجد بالفعل أى من التسرية فيما يتعلق بالطبقة العاملة أو بالمثلية فى أميركا الشمالية.

وماذا يقول كل منكم إزاء هذا اللغو الالحادى، ومع ذلك، أستمر مع سلمان رشدى فى إثارة الغيظ وفى إلقاء التحدّى حتى يتجدد الأمل فى أن نجد الوقت الذى نتعلم فيه ألسنة وخبايا بعضنا البعض :

> وهكذا بدلاً من رحم يونس أوصى بالعودة إلى الأعراف القديمة وإلى افتعال الضجة الكبيرة باعتبار ذلك من أنواع الشكوى العارمة من العالم وبينما يبحث أورويل عن التهدئة أبحث عنّ تأجيج المشاعر، وبدلا من الحوت، تظهر صرخة الغضب وينبغى أن نتوقف عن رؤية أنفسنا فى صورة الجنين مجازيا أو فى صورة الطفل حديث الولادة وذلك حتى يحدث بعض من التقدم الفكرى البسيط بل وربما فى الوقت المناسب نستطيع الحبو كذلك [٤].

ومثل الراقص المبتدئ ، لا توجد عندنا مشكلات فى الأنا فنحن نتعلم المشىّ من جديد ونأمل أن نستعيد التواضع وأن نتعلم وأن نتكلم مرة أخرى فى بساطة شديدة.

الهوامش

(١) ليديا فاجونديس تيليز . **الفتاة بالصورة الفوتوغرافية**، نيويورك : أفون ، ١٩٨٢.

(٢) إيرين سيلفر بلات . **القمر والشمس والساحرات** ، برنستون : مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٧، ١٨٦.

(٣) إدوارد سعيد. **سياسات المصادرة : النضال من أجل تحقيق المصير للفلسطينيين، ١٩٦٩ - ١٩٩٤**، نيويورك : بانثيون ، ١٩٩٤، ١٠٨- ١٢.

(٤) المرجع السابق.

جورج س. وولف

طريقة الأداء

أعود بناظرى إلى ولاية كنتاكى حيث قضيت طفولتى، وأدرك أن كل أنواع الفنون الشعبية ذات الأساس الأفريقى كانت من حولى، ورغم أنه قد تمت تربيتى حتى أصبح من أفراد الطبقة الوسطى من السود، فإن هذا الفن الأفريقى الشعبى أستمر يمثل جزءًا كبيرًا من العالم الذى أحيا فيه، فكثير مما أصبحت عليه يعود بالتحديد إلى هذا العالم، وهو عالم احتفظت فيه جدتى بالأفاعى فى علبة من الفورمالين أمام الباب لإبعاد الأرواح الشريرة، وفى فضاء غرفة المعيشة بمنزلها، انعكس نوع من الجنون الثقافى فى عدم التجانس الظاهرى بالغرفة التى إلحتوت على أريكة يزدان المسند بها بالكروشيه، وعلى صور للمسيح، ولمارتن لوثر كينج، وعلى تلك الأفاعى عند الباب الأمامى.

وبالنسبة لى ، يتمثل المسرح فى كنتاكى فى تلك الأيام فى المسرحيات التى تقوم المدرسة بعرضها بالإضافة إلى الطقوس والشعائر بالكنيسة المعمدانية، وعندما بلغت الثانية عشر من العمر، حضرت إلى نيويورك مع أمى، ومن بين المسرحيات التى شهدناها عمل يُحيى ذكرى قصة الحى الغربى، وفى نهاية الفصل الأول من ذلك العمل، وقبل المشاجرة، يوجد ما يسمى بالخمسية، وهى

محادثة مع بول كارتر هاريسون شكسبير بنيويورك، المسرح العام، إبريل ١٩٩٩.

خمسة مشاهد تحدث فى الوقت نفسه وتصور أنيتا وماريا وتونى وعائلة جيت وعائلة شارك كل فى موقع منفصل، وشعرت بالدهشة والإثارة من أن تجرى كل هذه الأحداث على مسرح مفتوح غير مميز تمامًا، وأذكر أننى قمت بالانحناء للأمام فى المقعد عندما جرى هذا التسلسل كى أعمل فيه جزءا من العقل يذهب إلى ما هو أبعد من المشاهدة، وربما كان ذلك يعود إلى روح المخرج بداخلى وهى تقوم بدراسة ما يحدث.

وما زالت أحب الإمكانات والقوة فى الفضاء المكشوف وأفضل الفراغ الأسود بصورة أكبر من المناظر المقيدة، وبالنسبة لى ، فإن الجسد المنعزل الذى يرقص ويتحدث ويتغنى فى الفضاء المكشوف تحت الضوء يشع بالإحساس وبالشعور داخل القلب بصورة لا تشبه أى شئ آخر، فالمسرح بالنسبة لى لا يعنى المكان الذى يعاد فيه تصوير أو تجسيد الحقيقة، فإذا كانت السينما والقصة والتليفزيون تتعلق بالشخصية فإن المسرح يتعلق بالأفكار، وباعتبارى من الكتاب، أشعر أحيانًا بالدافع لكتابة شئ حقيقى تمامًا يخرج على صورة مسودة لمسرحية، فالأفكار هى التى تستثيرنى وتدفع بى لكتابة المسرحية ولإيجاد الحادثة المسرحية ولا تستطيع الواقعية احتواء التعقيد فى الأفكار بما تبنيه من حوائط وبما تذهب إليه من ضرورة الالتزام بوحدة الوقت وكل هذا الهراء.

وأحس بالانجذاب نحو السيريالية المتمثلة فى الواقعية المتجزئة وفى عروض الإنشاد وبالتأكيد يوجد نوع من الجنون أحبه بفن الانشاد يتشابه مع جنون

يونسكو، وأعنى أنه من وجهة النظر التاريخية فإنك قد ترى أن السود يلعبون أدوار البيض وقد ترى البيض يلعبون أدوار السود دون نهاية لذلك، جنون مطلق تام، وأتذكر أنه بعد افتتاح عروض المتحف الملون قام أحد العازفين من البيض بتوجيه الدعوة لى حتى أراه وهو يعزف فى مسرحية يكتبها حول أحد عروض الإنشاد، وقام بنفسه بغناء وأداء كل الأدوار فى تحمس شديد وذلك باستخدام جميع الإشارات والأصوات السوقية، وأثناء قيامه بالغناء، أوشكت مشاعر العداء أن تتولد لدىَّ من أجل الدفاع عن العرق، ثم داخلنى صوت عميق الا أتسرع فى إصدار الإحكام بل أن أرى فى بساطة ما الذى يدور بالفعل، وما رأيته هو أنه وراء كل حركة ساخرة من حركات التهويل تظهر كذلك بعض اللمحات التى تتم عن الغبطة، وعندما ننظر إلى التجربة الأمريكية المتعلقة بالعرق والأداء من خلال عدسة الخوف والغبطة، فإن التغيير يلحق بكل شئ، ويشبه المشهد بيرانديللو حيث نرى أن كل ما نعتقد أنه يدور ما هو إلا على النقيض تماما مما يدور، وبالتالى، فإن فن الإنشاد بالنسبة لى مجاز مدهش يشير إلى الهوية الثقافية المتجزئة بأميركا وإلى الحامض النووى الذى يقبع وراء كل الأشكال المسرحية التى تنشأ فى أميركا منذ ذلك الحين.

ومن ناحية البناء تستهوينى كذلك عروض الغناء خاصة سلسلة الفصول والمشاهد والأغانى التى تكون قصة واحدة فى مجملها بدلا من التسلسل الأفقى للقصة، وأعود إلى هذا الإيقاع فى البناء أكثر من مرة فى "المتحف الملون" وفى العمل الذى يحمل عنوان "المربى الأخيرة لجيلى" أحضر لى الضجة وأحضر لى

الفزع" [1]، وأعود كذلك إلى شخصية المحاور فى عروض الانشاد بقبعته" العاليه وعصاه، وهو فى رأيى يتشابه مع شخصية الحاوى - بارون ساميدى - فى هاييتى، الذى هو بالتالى تنويع جديد لشخصية رجل المدخنة فى "المربى الأخيرة لجيلى"، وهذه الشخصية بدورها تنويع لشخصية ذلك الصوت فى "الضجة والفزع"، وهى تلعب دور الراوى الذى يقوم بإعطاء المستمع بعض المعلومات المهمة، وتستمر هذه الشخصية الأصلية فى جميع الأعمال تقريبًا.

وفى "المربى الأخيرة لجيلى" تعود شخصية رجل المدخنة بقبعته المدببة فى جزء منها إلى سيلويت تنظيف المدخنة فى نيو أورليانز فى ذلك الوقت الذى عاش فيه جيلى رول مورتون. وتعود هذه الشخصية كذلك إلى البارون ساميدى حيث قمت بأخذ أحد الحقائق التى تحدث فى هاييتى وبنقل هذه الحقيقة إلى نيو أورليانز نهاية القرن، وأضيفت على الأمر بعض الأساطير من أجل أغراض المسرحية، والعمل فى النهاية يشبه موكب الخباز بكارنيفال نيو أورليانز ويلعب فيه رجل المدخنة البارون ساميدى دور الماريشال المنظم أو المرشد للدولة، ويخلب الكارنيفال اللب عادة بكل ما فيه من حيوية جمعية لدى المشاركين وما يتولد عنه من تنقية للمشاعر والأحاسيس. وتعبر مشاهد الكارينفال عن ذروة النشوة فى الطقوس، ويوجد البعض من ذلك فى الإخراج الذى قمت به لمسرحية بريخت "دائرة الطباشير القوقازية" من إعداد تولانى دافيز، فقد تصورت أن تلك المقطوعة تجرى فى هاييتى حيث تسحرنى كذلك شخصية بابا دوك، والابن دوك، وميشيل دوفالييه، وكل أفراد تلك العصابة.

وأشعر بالحب تجاه الفن الشعبى فى هاييتى فهى بلد فقير للغاية والفن هناك يدور حول تدوير النفاية والمخلفات حتى تصبح من الأشياء المثيرة للدهشة، وهو ما يميز معظم أشكال الفن الشعبى، وقد حاولت أن أقوم ببناء تلك المقطوعة المسرحية على نفس المبادئ وفى نقطة من النقاط يتم عرض المركب الذى يصور جموع الفلاحين وهى تزدان بقلائد الأزهار بطريقة تتشابه مع صورة الحاكم والحاشية، وتلعب دور الحاكم عروسة من الخشب ,ولزوجته ذراع يبلغ طوله ثلاثة أقدام يستخدم فى صفع الخدم وفى قذف النقود، وأمام الموكب يسير أحد الفلاحين وهو يضع علامة السيارة المرسيدس أعلى الخوذة التى يرتديها بحيث يصبح بمثابة العربة التى تجرى أمام كل هذا الموكب، وهذه اللحظة بالذات هى مفترق الطرق بين ما أسميه مسرح رجال العصابات المقاتلين وبين الكوميديا الضاحكة التى هى أساسا من أنواع الجنون باحتفالات الكارينفال.

والقناع والإشارة مهمان عندى خاصة فى أعمالى الأولى وما زلت أجد المسرح اليابانى ملهما من عدة وجوه - عرائس نوح والكابوكى وبونراكو - وما أحبه فى البونراكو على وجه الخصوص هو الوضوح والرشاقة فى الإشارات حيث من الممكن أن تستثير إشارة واحدة خلفية عاطفية كاملة تسهم فى تحرير اللحظة وكل الشخصيات من جميع الكليشيهات المنمقة، وعندما بدأت أكتب مسرحية "شدة الغضب" [٢] شعرت بشعور من الانحباس الثقافى بخصوص الشخصيات السوداء، فكلما يقوم شخص من السود بقول أو فعل شئ على خشبة المسرح ترتفع آليات الاستشعار الاجتماعية والاقتصادية، وفى الحال نرى هذا الشخص

على نفس المنوال الذى نرى به الشخوص بأخبار السادسة مساء من واقع دراسة تجريها مؤسسة فورد مثلاً، أى أننا نرى هذا الشخص باعتباره من الأفكار التى تقع فى مصيدة العنصرية دون اعتباره شخصا/ قوة/ فكرة ترتبط بالمجتمع، وحين يتوفر لدى الجمهور فكرة مبرمجة مسبقة عن لغة ومعاناة الشخصية، فإن هذا الجمهور يبدو غير مستعد حتى الآن للولوج إلى اللحظة، وإن لم يتح لأى منا الولوج بسبب الاعتقاد بأننا نعرف كل شئ، فعندئذ لا يتبقى أى مكان للمسرح، ويصبح من الضرورى نزع الغلالة عنه حتى تضفى الجدة على الأمور التى قد تبدو عادية، وهذا هو الدافع الذى دفعنى لكتابة "شديدة الغضب" باستخدام أساليب التكنيك اليابانية إلى حد ما.

وتظهر شخصية امرأة الأغانى الشعبية فى هانا ميشيى تلك المرأة النزقة من الكابوكى التى تنفتح على الجمهور، ومن بين الأشخاص الثلاثة فى رواق جو كلارك يوجد اثنان من الممثلين ودمية بالحجم الطبيعى يقوم الممثلان بتوجيهها بأنماط محددة حتى يبدو الجميع مثل أفراد الكورس اليونانى الملون القادم من الجنوب، وتم بذل مجهود هائل أيضا لتكثيف التصرفات الواقعية حتى تصبح أكثر قوة، وكان من السهل أن أضع حبلا للغسيل على المسرح أو عنزة بالفناء، أو أن أفتعل مشاجرة، ولكن ، بدلا من ذلك، تروى القصة فى وضعية محددة وباستخدام أساليب التكنيك المسرحية اليابانية، فهذه ليست بالرحلة الاجتماعية السياسية التى تبحث فى مظاهر حياة السود بالجنوب بل إن زورا نيل هيرستون تقوم بالإدلاء ببعض الملحوظات القوية العميقة المثيرة للاهتمام حول شخصية

الرجل والمرأة وحول الحب. ويشعر المشاهد بالتعاطف مع اللغة الجنوبية الشعبية المستخدمة ومع الجمال الهادئ بالمسرح اليابانى وتنساب الروايات شيئا فشيئا.

وهدف المسرح فى الحقيقة هو أن يخترق الحجب وأن يبدأ البحث فى كل شئ سواء تعلق ذلك بالعنصرية أو بالتعقيدات فى السلوك الإنسانى التى هى أكثر تعقيدًا مما تتصوره الثقافة الشعبية ، وقد تعلمت الكثير بالفعل من كيفية استجابة الجمهور تجاه "المتحف الملون" واعتقد أنه خلال العرض الأول للمسرحية فى إحتفالية شكسبير بنيويورك، لم يستمع الجمهور لما يقوله العمل فقط، فقد قامت الشخصيات فى الواقع بانتهاك بعض الجوانب من حياة ذلك الجمهور، وقد أدركت بعد ذلك أنه فى معظم المجتمعات فإن الحكم يصدر على غير ذى القوة عن طريق الجوانب التى تسمح بأقصائهم بعيدًا حتى يمكن تحاشى أى من الشباب ممن يرتدون القميص الذى يتصبب بالعرق مثلاً، فهذا الشاب صورة ظلية بالتأكيد للمتسكع مثلما تظل صورة المرأة السمينة التى ترتدى الجونلة والمنديل على شعرها صورة ظلية لشخصية مامى، وربما نتيجة لذلك، يصبح من لا يتمتع بالقوة أو من يقع فريسة لهذا الإقصاء أكثر حساسية بشكل كبير إزاء هذه الصور، بحيث إن أثارت صورة من صور الظلال الإحساس بالمهانة أو العجز فإنه لا يتم الاقتراب منها، ولذلك شعر بعض الناس بالاستياء من "المتحف الملون" فالتجربة والتاريخ يعلمان الاستجابة لهذه الصور من الثقافة الشعبية بطريقة محددة، بحيث يقوم الإنسان بالنظر إلى الصورة الظلية ويجرى التقييم الفورى لها ثم يشيح الإنسان بها بعيدًا ويتخلص منها وربما يقتلها ولكنه لن يسمعها بالمرة.

ومن النقاط المهمة الأخرى أن كل الحركات التى ترتبط بهذه الصور الظلية تتكامل فيما بينها، وما يحدث أنه بعد تكرار هذه الحركات لعدة مرات ولعدة سنوات، فإنها تفقد القوة ويصيبها التحريف بعض الشئ بحيث لا يتبقى منها سوى أقل الأشياء وضوحا، ومع ذلك، فإن كان باستطاعة المخرج استعادة الصلة مع التكامل المتمثل فى الحركات الأصلية فإن هذه الحركات تستعيد قوتها، وعلى سبيل المثال، فإن الصورة الظلية أو السيلويت الخاص بسامى دافيز كما أعتقد هو شخصية المحتال فى أفضل صورها فله رأس كبير وابتسامة عريضة ومن الممكن أن يكتسب المزيد من عناصر القوة أو الفكاهة طبقًا لدرجة الالتزام والتعمق لدى المؤدى، وفى حالة "المتحف الملون" تجمعت الحركات مع اللغة باعتبار ذلك من مراسم التناسخ والاحتفال، وذلك على مستوى من الجنون يعيد إلى الذهن تلك العروض المتجولة التى تتوافر بها عناصر من التخريب والجنون وعدم التنظيم كذلك، ويدهشنى حقيقة أن يقوم الجمهور الأبيض بالاستماع إلى تلك العروض، ولكن تخيل وجهًا من الوجوه السوداء بأسنان بيضاء يتجه نحوك فى غضب مكتوم، وأعتقد أن الجمهور الأبيض ينشغل إلى حد كبير بإسقاط الصور التى يحتاج لرؤيتها ولا يستطيع تمامًا استيعاب الطاقة الحقيقية التى تظهر عند المؤدين، وبالتأكيد كان من اللازم أن توضح المبالغات التى يقوم بها المؤدون الغضب المكتوم الذى كان من المفترض أن يؤدى لإيجاد دينامية من الخبل تجمع بين المؤدى وبين الجمهور.

فالجنون ضرورى لتقويض المقاومة ، المقاومة من جانب الجمهور ومن جانب المؤدين خاصة إن تعلق الأمر بالعنصرية، ويعتقد كل السود وكل البيض أن الواحد منهم يعرف كل شئ ولا تسنح الفرصة بهذا العالم المشئوم حتى تتاح اللحظة، ولكن باعتبارى من المخرجين، فإنه من الضرورى إضفاء روح الفرحة والبهجة على حجرة المسرح ومن الضرورى تقويض مقاومة الناس ثم التحدث بعد ذلك عن الثوابت وعن الصدق الإنسانى، ودائمًا ما أقول للممثل "إن أردت أن يبقى المشاهد رغم هذا الألم فإنه يلزم أن تقوم بدعوته لحضور حفل من الحفلات، فعادة عندما توجه الدعوة للحضور فإن الوعى يتولد ويأخذ كل من المشاهدين أهبة الاستعداد خاصة إن تعلق الأمر بقضايا العنصرية، رغم أن الجميع يعتقدون أنهم يعرفون كل شئ قبل مشاهدة ذلك الشئ، وبذلك لا تصل الرسالة، وتنفجر الموضوعات قبل بدء البحث فيما يعتبر من الأيقونات المحرمة.

ومهما قام الإنسان بعمله حتى تبدو الصور أقل إثارة للمشاعر إلا أن بكل منها القدرة على مهاجمة الحواس، وعندما يحدث ذلك، تعتمل فى ذهن الجمهور الدوائر القصيرة - كما يحدث بالمسرح الأسود - ويتاح لهذا الجمهور الوقوف أمام المادة المعروضة، فالدائرة القصيرة تسمح بحدوث الارتباط بين اللحظة الإنسانية وبين غيرها من اللحظات، وعندما نتحدث عن أى شئ فى هذه البلاد وبخاصة العنصرية يواجهنا الكثير من الهراء فى الطريق، وبالنسبة إلى "الضجة/ الفزع" تحدث الدائرة القصيرة بفعل الرقص المستمر الخالص وبفعل الهجوم بالإيقاعات وبعد انتهاء الرقم الأول يستسلم المشاهد تماما أمام قوة العمل.

وباستطاعة الضحك عمل الكثير، فهو يحمل فى طياته الانفصال بين الفكرة والفكرة التالية لها، وفى هذا الصدد، تبدأ مسرحية "المتحف الملون" بعرض صور للعبيد تمت مشاهدتها من قبل فهذه من الصور التى يمكن أن توصف بالمشاعر المبرمجة المسبقة المتعلقة بالفزع وبالإحساس بالذنب، وتظهر المضيفة فى زى أحمر ساخن على ظهر سفينة من سفن العبيد، وهنا خرق للمألوف، خرق متعمد يخرج عن التوقعات، ومع ذلك، يقوم هذا الحزن بوضع المشاهد وسط لحظة الرعب بدلا من أن يبقى بداخل عملية معلبة من عمليات الفكر والعاطفة، وبالتالى، يتاح لكل منا أن يدلف إلى داخل هذه اللحظة.

وفى أى من الطقوس إن لم يعط الإنسان الفرصة حتى يدلف إلى اللحظة بصورة كاملة، فإنه لن يستطيع أن يخوض العملية بأكملها - أى أن يصل إلى تلك الأعماق التى يتولد عنها التطهير، وسوف تستمر المقاومة ولن يستوعب الإنسان الفائدة الكبرى التى يجنيها من وراء تلك العملية بل ربما يفقد كذلك عنصر الإحساس بالترفيه، ولذلك، فمن الضرورى حقيقة غواية الجمهور واستحثاثه، وإظهار الطريق على الجانب الآخر أمامه بعد أن تؤدى كافة الطقوس، وأى من الأمور الأخرى خلاف ذلك تظل مجرد تجربة من التجارب المزيفة.

وتستدعى إيقاعات الجزء المتعلق بالمدنية وقدرتها على التطبيع فى مسرحية الضجة / الفزع القوة المتمثلة بالمنظر العام داخل المجتمع الصناعى، ويقتحم هذا المنظر دفاعات الجمهور ويقوم بإحداث التحول فى التوقعات التى تدور بذهنهم

مثلما يحدث فى المراسم البرازيلية المسماة كوندوبل، فعلى المستوى الفكرى، يمكن للمظاهر العاطفية بتلك الإيقاعات أن تبدو وكأنها عملية من عمليات الاستعادة لبعض من الأنظمة الأفريقية، ومع ذلك، ما زلت أشعر بتقارب مع الثقافة البرازيلية بدرجة أكبر مما أشعر به تجاه أى مكان آخر قمت بزيارته فى أفريقيا، فهذه الثقافة تعكس إلى حد كبير ما أشعر به كأميركى ملون، زنجى وأسود، بحيث ينكسر القناع وأظهر على حقيقتى مثل أمى وجدتى من قبل، بل وكما أنا عليه فى الوقت نفسه، فأنا تلك الجدة العبدة ، وتلك الإيقاعات التى عرفتها دومًا، والتى تظهر من خلال الصور الفوتوغرافية لقدامى الأسلاف من العبيد، وفى هذه اللحظة، أبدأ فى الاعتراف بفكرة أفريقيا، وفى قبول هذه الفكرة، واجد نفسى من جديد أمام المرآة التى تظهر التكسر فى الواقع مرة أخرى.

وفى "الضجة / الفزع" طرأت فكرة المناظر عن المدنية وعن التطبيع الاجتماعى بها بعد أحد الأحلام التى تعرضت لها حيث شاهدت فى هذا الحلم أحد العازفين للطبول وهو يقوم بدق هذه الطبول عند قدمىّ سافيون جلوفر، وفى اليوم التالى، طلبت من مدير المسرح إعداد عمودين حتى يتدلى الراقصون من كل منهما عند قيام العازفين بترداد الإيقاعات عند أقدام هؤلاء الراقصين، وعندما رأيت الصورة المتولدة عن ذلك كله، أدركت أننى قد وجدت التسلسل الذى أستطيع من خلاله البحث فى استبدال الإيقاعات الريفية بإيقاعات صناعية من نوع آخر، وتطور العرض من باطن تلك اللحظات الروحية الخالصة، وفى أحد المرات، قامت آن ديكونسى - مدرية الصوت الرئيسية وأحد المؤلفين للموسيقى

بالعمل - بارتجال بعض النغمات فى عفوية، وطلبت منها أن تعبر عن صوت امرأة سوداء عجوز تدعى جاسى، واستدارت آن نحوى وهى تقول إن جاسى هو اسم أمها، وفى الحقيقة ، وجدت بتلك الغرفة العديد من القوى المدهشة التى تعتبر جزءًا لا يتجزأ من العملية التعاونية التى تجرى طيلة الوقت.

وبطريقة ما، تبدو كل من مسرحية "المتحف الملون" و"الضجة / الفزع" بمثابة النهاية المكتوبة لرحلة من الرحلات قمت بها، ولا أدرى أين أذهب بعد ذلك، والأغلب أن تبدو أعمالى فى صورة شخصية بدرجة أكبر مع أن جميع الأعمال التى قمت بكتابتها تحتوى على لمحات شخصية بداخلها منذ أن بدأت الكتابة فى الحقيقة.

الهوامش:

١- "أحضر لى الضجة أحضر لى الفزع" عمل راقص موسيقى بالاشتراك مع مصممة الراقص والراقصة سافيون جلوفر، وقد عرضت على برودواى.

٢- اقتباس وولف المسرحى لرواية زورا نيل هيرستون **القلب الجسور**.

كلمة أخيرة: عن المشتركين بالكتاب

إليانور و. تايلور

كلمة أخيرة: شهادة لشاهد عيان

يعمل الإنسان ويمر بالحلم

وإن كان سعيد الحظ ، فإن العمل يتولد حقا،

ولكن الاشباع الصادق يأتى عنما يقول الرفاق : نعم،

نفهم ونقدر ونستمع

(لورين هانزبيرى)

مرت ثلاث وأربعون سنة منذ تخلت العائلة الصغرى القادمة على خشبة المسرح فى برودواى - عن الشقة المليئة بالحشرات فى الجانب الجنوبى من شيكاجو وذلك حتى تتجه نحو الفضاء الفسيح الأخضر فى كلاييورن بارك عند عرض حبات الزبيب للورين هانزبيرى، وحاليا، وبدلاً من المبنى القديم يحل المبنى الجميل لمؤسسة الفنون الإبداعية هذه الدار التى ترعى المسرح الأسود بفضل التبرعات والدعم والحماية والمحبة، وهنا توجه الدعوى للكتاب للاستفادة من الفرص المتاحة بالمكان وللانشغال بإجراء "المحادثات مع المستقبل" وبالتأكيد يستطيع كل من هؤلاء الكتاب أن يتمثل مخرجًا للموقف الذى تواجهه الأجيال الجديدة والذى يتعلق بمسألة التجسيد الدرامى فى الألفية الجديدة بعد أن

أكتشف الشباب - مثل بقية الجيران من حولهم - سواءًا كانوا من الميادين أو غيرهم أن منتزه كلاييورن ما هو إلا واحد من تلك الوعود الفاشلة، وأن إمكانات الحياة المهتمة بهموم الجماهير ما تزال محصورة داخل إطار الجانب الجنوبى وهو ما يدركه الكافة بالرغم من المناورات التى تقوم بها الدولة بحجة إدخال المزيد من الإصلاحات.

وتعلو القيمة الحقيقية لهذا العقار بالجانب الجنوبى فى الثمن والعائد عما يمكن أن تمثله كلاييورن بارك بما فيها من العقارات المطروحة للبيع، ولكن ما الذى يمكن عمله أكثر من ذلك؟ وما هو هذا الفضاء الذى يعمل فيه الإنسان، ويقوم بالحلم فيه، ويعرض إنتاجه داخله، ويبحث عن الإشباع به ؟ وأين يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة إن لم يتم ذلك عن طريق كتابة التوكيل للعبقرية الفردية حتى تسهم فى خلق المجموع الذى قد يفتقر إلى المصادر القانونية الرسمية لكنه يستطيع أن يعطى صورة عما بداخله من الاقلام المتميزة تلك الأقلام التى يحملها بعض من ذوى التميز ممن يعيشون فى الجانب الجنوبى وفى كلاييورن بارك وما بينهما - أى حيث يوجد المسرح الأسود فى كامل صورته.

وتؤكد المقاولات ثاقبة النظر المتبادلة فى هذا الكتاب أن القضايا ينبغى أن توضع فى المكان الصحيح حتى تميط اللثام عن الهويات المتعددة داخل الموضوع والتى يعرف الكتاب والمؤدون والباحثون القيمة الحقيقية لها، فالمسرح الأسود فى الحقيقة عدسة من عدسات الخيال نرى بها العالم من حولنا هذه الأيام :

يظهر المجد الكامن فى الأيام فى وجهها

ويظهر جمال الليل فى عينيها

وعبر كل الحلاوة التى تلتف بها

يظهر الصباح الوردى على إستحياء فى أفق السماء

وأتذكر تلك الأبيات وهى تلقى على خشبة للمسرح تم تحريرها من أجل أداء "نصوص من الأدب والفولكلور والتاريخ" (بامبارا : ٩٢) قام التركيب المعمارى من قبل بإبقائها طى الكتمان ناهيك عن ذلك المبنى الذى يمكن تسميته بالمسرح، وبالنسبة لواحدة مثلى، شعرت فى الطفولة بالأسى لأن شعرها لا يشبه شعر شيرلى تمبل، استمعت إلى هذه الكلمات التى تمتلأ بالصدق عن نفسى وعن كل من بالدار، وشهدت الواحدة منهن فى مسرح جديد يتجاهل البعض من شعائر القضاء حول الأداء والجمهور فهذا مسرح من المسارح يتطلب أقل كمية ممكنة من التباعد بين الممثل وبين شاهد العيان، مسرح يقوم بتنمية الإبداع فى الأداء وتنمية الاستجابة حتى تصل لدرجة كاملة من الشعور بالدهشة، وهو مسرح يتوقع أن يقوم العمل نفسه بالتعبير عن الأسلوب، فالمناجاة هى أكثر العناصر المطلوبة لتحقيق الجمال وذلك دونما حاجة لأية قيود قد تظل مفروضة.

وينبغى أن ينتقل طاقم التمثيل فى ردهات المكان وهم يقومون بالحركات المختلفة، وينبغى أن يستمر كل منهم فى انتزاع صيحات "الموافقة" وأن تتمحى

الفروق بين الزمن، وأن يتم تناول الموضوعات ذات الشعرية الثقافية الخاصة التى تنادى بالمزيد من التعلم، وسوف يستمر التصاعد فى وقوع الأحداث حتى تصاغ الحركات فى طرز معينة وحتى يتكثف التوتر بين المسرح والمشاهد، وبين المشاهد والمشاهد الآخر حتى تنهار الجدران وهذا بالضبط ما أحس به الجميع عندما قامت جليندا ديكرسون بكتابة وتصميم وإخراج "الأغنية غير المكتملة" على مسرح إيرا أولدريدج بجامعة هوارد ربيع عام ١٩٧٠ حيث تناثرت أشعة الضياء على المسرح بفعل النظريات الثقافية والسياسية السائدة فى ذلك الوقت - وبالتالى تحطمت كل الأعراف، وتحولت كل المفاهيم التى تتعلق بالمرأة السوداء.

ويدور هذا المسرح حول أربع دوائر هى الأسطورة والتاريخ والطقوس والبحث الفلسفى (سبيلرز وبريس : ١٥٣) ، وهذه هى الدوائر التى تميز العناصر الدرامية البنائية الأولية والتى تتمحور الدافعية حولها (سبيلرز وبريس : ١٥٢)، وفوق كل ذلك، يبقى مسرح جليندا ديكرسون من المسارح التى تقدم ما تسميه جونيدولين بروكس بأعمال "السيادة" كما لو كنا نتولى "السيادة" بأنفسنا (بروكس: ٧٢)، وهو مسرح يتم فيه توجيه الفصل والمشهد والغرض عن طريق أقل الوسائل التى لا يطغى عليها أى من القوى الحتمية سواءً كانت تلك القوى من بين القوى الشيطانية أم الإلهية، فمشهد الحركة لا يمكن أن يكبت داخل الوعى من جانب الممثل أو الممثلة بل يتم استخلاصه من على أرضية المعانى المحسوسه" (سبيلرز وبريس : ١٥٤)، وهذه الأرضية تسمح بدوائر من الفهم تدور

حول فكر الرجل الأسود وحول التميز الثقافى عنده وحول الحقائق الوجودية والثقافية لدى المرأة السوداء على وجه الخصوص على ألا يقتصر ذلك المشهد بالضرورة على أميركا فقط.

ولوصف هذا المسرح، أقوم بوصف حادثة تحررية تنشأ من باطن التجربة المعاصرة ومما نتوقعه من المسرح اليوم ، وقد بدأت هذه اللحظة المعاصرة عندما قامت هانز بيرى بتفجير أحد الموضوعات والأحلام وبعض أشكال التعبير المبدعة المرتبطة بذلك بحيث يمكن للمسرح اختزان الذاكرة الثقافية، وبالطبع ظلت هذه الذاكرة موضع التركيز من جانب المسرح الأسود فى الستينيات عن طريق الصور التى قام جيمس بولدوين بعرضها وعن طريق اللغة التى قام بركة باستخدامها هذا بالإضافة إلى كل الأصوات الأخرى غير المنتمية التى قامت بالحديث والكتابة والإنتاج ووضع السيناريو والحوار داخل المسرح الأميركى، ومثل الملحمة، تتوالى مقالات المبدعين فى هذا الكتاب ويواجه كل منهم أحد الآليات التى استطاعت أن تلحق الضرر من داخل تلك العملية التى تهدف إلى استغلال وتهميش الشعب الأسود حتى يبقى من الشعوب غير المرئية فى هذا المناخ الذى تدعمه الدوائر الأكاديمية المسيطرة، وبالتالى، يستمر الصمت بشأن إيجاد طريقة للحياة وطريقة للرؤية وطريقة للاستماع وطريقة للحركة وما يصاحب ذلك من أعمال فكرية وعاطفية استطاعت "الأغنية غير المكتملة" أن تنفذ من بين أستارها.

وأرى بعينىّ اللحظة التى يعيد فيها المسرح ترتيب عناصره بحيث تدخل الشعرية المتمثلة فى التجربة السوداء كما حدث فى الاستقبال الحافل الذى حظيت به مسرحية "من أجل البنات الملونات" منذ ستة أعوام - وهذه الشعرية تشتمل على استخدام الصوت والموضوع واللحظة الراهنة وعلى إعادة تصوير نوع من أنواع الكينونة على المسرح يلقى "صوت" من الأصوات ببعض من المعلومات حولها، بحيث تنشأ عدد من الأشكال الفنية والثقافية الخاصة، ويتجسد هذا الصوت عبر تسلسل الأنساب وعبر الجماليات بالنص ووضعية السياق وطرق التعبير ومن الممكن استدعاء قوة هذا الصوت عن طريق شخصية وحيدة من الشخصيات، شخصية قديمة أو جديدة كما تذهب أفرى بروكس التى ترى أن المجتمع يستطيع "إنكار النهائية فى الموت عن طريق الاستمرارية فى الفن".

وعندما يقوم كتاب تاريخ الثقافة - مثلما تفعل المواهب الأخرى فى هذا الكتاب - بملاحظة المسرح الإثنى فى أفريقيا وفى الشتات فإن باستطاعتهم وصف الاحتفالات والطقوس والشعائر وما بين ذلك وذلك فى محاولة لتوصيف التوقعات بالمجتمع الذى يقوم الأداء بعرضه وهذا الأداء لا علاقة له بالمسرح الرسمى سواءًا كان قربانا عند الإيفا فى أبيدجان أو بنين أو كان فرقة للرقص فى غانا أو جاميكا أو كوبا أو كان على شكل طرق أخرى فى البرازيل أو هاييتى فهذا أداء

يحافظ اساسًا على المواقف التى تتكرر مرات ومرات فى جماعة معينة ويصف الطقوس والعادات والأخلاق التى تضمن استمرار الحياة أو تقوم بتدميرها، وهو أداء يصف المشاهد والأفكار والأفعال التى تعتقد جماعة من الجماعات أنها محور حياة الإنسان ويقوم هذا الأداء باسقاط هذه الحكمة على شكل رموز تعبر عن إرادة الجماعة فى البقاء ويقوم بتجميل القيم التى تعيش عن طريقها تلك الجماعة أو تموت (إليسون: ١٧١)

وعلاوة على ذلك، يوضح الأداء داخل المجتمعات بالشتات حقيقة أساسية يتم إغفالها فى أميركا وهى أن الجمهور - دون الأشخاص على المسرح - يظل بمثابة القلب بالمسرح (لا فيل : ٩٩ - ١٠٦)، وعند الرجوع إلى هذه الخاصية بالولايات المتحدة يمكن القول إن المسرح الأسود يستمر فى توسعة المفاهيم وفى محو الحدود بين الزمن والمكان، ومن خلال العدسة التى تجول عبر الأحداث تعيد العبقرية الروائية بالمسرح الأسود صياغة الأحلام والخيال حتى تستمر القصص داخل الفضاء المحرر فى العالم الدرامى فى أن تصبح من القصص الأساسية وبذلك يلحق التغيير بالفكر والمشاعر والإمكانات بالحياة.

ولخمسة عقود على مشارف الألفية الجديدة، تأتى قصة الحرية فى مقدمة القصص التى تروى، ويتم الاستماع إلى التجسيد الأخير لها فى القصائد الغنائية التى يقوم أحد المؤلفين من الشباب بغنائها

أؤمن أننى أستطيع   أن أطير

وأؤمن أننى استطيع أن ألمس السماء

(ر. كيلى)

والشاعر ليس بايكاروس وليس بسوبرمان ولكنه يقص رواية التحرر التى تعود إلى التراث التعبيرى اللفظى والكتابى لدى الأفارقة الأمريكيين والذى يسمى حاليا "تراث الأحباب"، وعندما يأخذ شعب من الشعوب يتمتع بالسيادة فى رواية قصة من القصص، فإن تلك القصة تنعكس على أحلام هذا الشعب وتدخل تلك الأحلام إلى اللاشعور بالعصر ويحلم كل شخص بنفس الحلم. وقبل أن أتعلم القراءة، رأيت هذه القصة تمثل فى الكنيسة ورأيت المسرحيات الأخرى التى تتحدث عن الحرية، وفى أحد الليالى السحرية، رأيت كذلك الموضوع والطريقة والتأثير التى تتركها هذه المسرحيات على خشبة المسرح حيث ينجح الراقصون بمساعدة مصممى الرقص فى "التحليق بالأعلى" والهروب من إسار قصص الهيمنة والسيطرة - ذلك الحلم الأسود الكئيب، وهذا كله، من علامات الفكر بالقرن العشرين ، وما يمكن أن نتوقعه من هذا الخيال السابح بالأعلى والذى يطلق عليه المسرح الأسود هو تتمة القصة: وكيف يمكن أن نتشارك فى الفضاء محل الخلاف وسط مجتمع يتصف بالتعددية ويحترم مع ذلك الأسس الثقافية للأعراق المختلفة، ولسنا فى موضع المسئولية هنا، ولكن يد الترحيب تمتد للجميع، كما يقول ديدالوس صاحب التيه فى مسرحية بعنوان "الكتاب المقدس فى كولونوس" .

ويعرض المسرح الأسود قصة أخرى بحلبة الأحاسيس والمشاعر به هى قصة الجمال فى صفة السواد (فالأسود هو الجميل) ويتطلب جزء من القصة الاعتراف بالذات:

السواد هو الجمال فى هذه البلاد

السواد الذى أحمله

الذى يتصف بالرقة وبالقوة

وبالحكمة والجروح

فهو الجمال بهذه البلاد

(لانس جيفرس)

وتدور قصة ثالثة حول"التأمل" "ويذهب سونى بعيدًا إلى الوراء ... حتى يمعن النظر فى قصص المعاناة وقصص البهجة والانتصار، ويلزم الاستماع إلى هذه القصص على الدوام ، فلا توجد قصة أخرى كى تروى، وهذا هو الضوء الوحيد المتبقى لنا" (بولدوين: ١١٥).

وأليس بالكافى إذن أن تنجح هذه القصص فى استعادة الروح لدى الشعوب السوداء فى كل مكان ؛ وأن تنجح فى إيقاظ الوعى فى كل العالم بما تحويه من عناصر الجمال، فقد أصبحت القصة من القصص الجميلة للأمركيين من

الإيطاليين أو الآسيويين أو الأسبان أو غيرهم إلى مالا نهاية، ويقول البعض إنه يلزم بناء وطن للبيض فى مكان ما وأن البيض يشعرون بالجمال، ولكن الآخرين يتساءلون كذلك أى وطن سيكون عليه هذا الوطن؟" فالجمال يكمن فى صفة السواد - أحد ملامح الفكر فى القرن العشرين - والفكرة توفر الإلهام لملايين المحادثات التى يطلق عليها الدارسون "حوار الأسلاف" وتستثير هذه الفكرة الرؤى بالعالم حول مفاهيم الأفرقة والروح الأوروبية، ويتمثل فى هذا الكتاب البعض من صانعى هذه المحادثات القديمة البازغة من جديد، ولكن هناك كذلك مظهر آخر هو أن المسرح الأسود يستمر فى الرواية وتستمر القصة "فالقدسية بالجمال هى القدسية الموجودة بالصدق وبالصواب".

(دييوا : ٣٢٧)

ومن القصص الشهيرة من قصص التكوين التى تميز المسرح الأسود قصة هدم المبنى، وهى قصة الفكر (أو ما يسمى فى صيغة بديلة حركة الفنون السوداء أو حركة القوة السوداء)، التى تكشف وتميط اللثام عن كل مظاهر الرياء التى تعرض فى زيف منذ عصور تجارة العبيد، وما يطلق عليه النقاد "التفكيك" ما هو إلا قصة سوداء كذلك بدأت فى نفس اليوم الذى قال فيه أحد المسافرين على السفينة "ليس ذلك باسمى" ، وبحلول الوقت الذى قالت فيه المرأة إن "سرقة دماء الحياة منى لا يجعل ذلك ملكا لك بل يظل ذلك من قبيل السرقة" (شانج : ٥٣)،

وتعتبر هذه القصص المتمردة بمثابة صك الموت الذى يحل بكل التراكيب العقلية الاستعمارية.

وأخيرًا، فإن من بين القصص التى تعرض باستمرار تلك القصة التى تقول إن "كثيرًا من المياه تجرى دون مردود حقيقى لها" (رويتمى :٨٩)، وهى قصة تستدعى إعادة الذاكرة عند هذا الشعب الملحمى، وأحد العناصر الموجودة بالقصة، كما يتضح فى "درس البيانو" لأنجوس ويلسون، هو أنه بالإمكان التخلص من بيانو الأم عن طريق البيع ولكن من الصعب بمكان إيقاف موسيقاه التى تحافظ على الحياة فهى من أنواع الموسيقى التى تقوم بتنظيف الفضاء من أجل القيام بالمزيد من العمل ومن أجل الدخول فى حلم من أحلام الإجابة على عدد من الأسئلة القاسية وذلك فى محاولة لتلبية الحاجة التى تدعو للمزيد من رواية القصة، وجميع الروايات تمر عبر العدسة المتسعة المسماة بالمسرح الأسود وعن طريقها يتحرر الفن والحياة لما هو أبعد من الألفيات ويمكن القول عندئذ كما تذهب كل المقالات بهذا الكتاب.

نعم نحن نفهم

ونحن نقدر

ونحن نستمتع

المراجع

بولدوين ، جيمس أغان سونى (١٩٥٨) فى جيمس بولدوين **مقابلة مع الرجل** ، لندن : سوان، ١٩٨٤.

بامبارا، تونى كاد **رؤى عميقة ومهام للانقاذ**، نيويورك : بانثيون ، ١٩٩٦.

بروكس، جويندولين يعمل الله بطرق غامضة فى **جويندولين بروكس شارع بمدينة برونز فيل**، ١٩٤٥، شيكاجو : دافيد ، ١٩٨٧.

ديبوا ، و.إ معايير الفن الزنجى (١٩٢٦) فى **المرشد لكتابات و. إ. ديبوا** ، نيويورك : مطبعة أكسفورد، ١٩٩٦.

إليسون ، رالف . **الظل والفعل**، نيويورك : راندوم، ١٩٦٤.

إكويبانو، أولادا. **حياة الأفريقى إكويبانو أولادا** ١٧٨٩.

هانز بيرى ، لورين . **الشاب الموهوب الأسود**، تحرير روبيرت نميروف نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٦٩.

لافيل، جون جمهور المسرح باليابان فى **إستعراض المسرح**، رقم ٥، نوفمبر ١٩٦٤، ٩٩ - ١٠٦.

روتيمى ، أولا . **كوروندى** ، عبادان : مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧١.

شانج ، نتوزاك. **"من أجل البنات الملونات ممن يفكرن فى الانتحار"** نيويورك: ماكميلان، ١٩٧٧.

سبيلرز ، هورتس ومارجورى بريس. **الخيال: المرأة السوداء والرواية والتراث الأدبى**، نيويورك : ماكميلان، ١٩٧٧.

المشتركون بالكتاب

أميرى بركة:

قام بتأسيس مسرح تراث الفنون للسود فى الخمسينيات ، بالإضافة لمسرح الروح للسود فى الستينيات وله العديد من الكتابات فى كافة الفنون من بينها فى مجال المسرح "الهولندى" ، سفينة العبيد، ووفاة مالكوم إكس وقد تقاعد بركة من قسم الدراسات الأفريقية بجامعة ولاية نيويورك لكنه ما يزال يقدم البعض من القراءات لأشعاره فى حفلات الجاز.

بول برابنت جاكسون:

أستاذ مسرح بجامعة ميامى فى أوهايو وقد قام بإخراج العديد من المسرحيات كما أشترك فى تحرير كتاب حول أدريان كيندى بعنوان **الحدود المتشابكة : مسرح أدريان كيندى.**

ويليام كوك:

أستاذ الخطابة والفنون بكلية دارتموث حيث يقوم كذلك بتدريس الدراسات الأفريقية والدراسات الأفريقية الأمريكية ويقوم بكتابة الأشعار والكتابة للمسرح بالإضافة للقيام بالتمثيل والإخراج.

جوزيف كولمان:

أحد الشعراء وكتاب المسرح بغانا ويعتبر من المؤسسين بالمسرح القومى فى غانا وله مسرحية معروفة بعنوان مونتو وكتاب للأشعار بعنوان **تحت ستار الجاز** وقد نشر الكتابان قبل وفاته عام ١٩٧٨.

جاس إدواردز:

له تسع مسرحيات بفرقة مسرح الزنوج بنيورك بالإضافة لعدد من الأعمال المسرحية الأخرى من بينها القربان ولويس وأوفيليا، كما قام بنشر مجلدين من أعماله ويقوم حاليا بتدريس السينما وبالإخراج بجامعة ولاية أريزونا.

فيمى أوبا:

كاتب ومخرج مسرحى عمل بالولايات المتحدة ونيجيريا وبريطانيا وله العديد من المسرحيات بهيئة الإذاعة البريطانية وعرضت مسرحيته **لغز أشجار النخيل** بفرقة مسرح الزنوج بالإضافة لمسرحية ثانية بعنوان **التماسيح** وحاليا يعمل كأستاذ للمسرح بجامعة ولاية لويزيانا وله كتاب بعنوان **النماذج الأصلية وضحايا القدر: أصل وتطور الهجاء بدراما السود.**

بول كارتر هاريسون:

كاتب ومخرج مسرحى نال العديد من الجوائز وقد عمل لمدة طويلة مع فرقة مسرح الزنوج كما قام بتأليف دراما النومو لمناقشة جماليات المسرح الأسود، ومن بين الجوائز التى حصل عليها زمالة مؤسسة روكفلر، وزمالة المجلس القومى لكتاب المسرح، وحاليا يعمل كأستاذ متفرغ بكلية كولومبيا فى شيكاجو.

ديبورا وود هولتون:

تقوم بتدريس المسرح والثقافة السوداء وفن الكتابة بجامعة ديبول، وقد عملت فى مهرجان شكسبير بالبحيرات العظمى وبفرقة مسرح شيكاجو.

جونى لى جونز:

فنان للأداء ويعمل حاليا كأستاذ مساعد لدراسات الأداء بقسم الحديث والاتصال بجامعة تكساس.

ماى جوزيف:

حاليا أستاذ مساعد للدراسات العالمية بمعهد برات ولها كتاب بعنوان أداء المواطنة.

بابا توندا لوال:

أستاذ الفنون بجامعة فرجينيا للكومنولث وقد قام بالتدريس من قبل فى أفريقيا والبرازيل ومن مؤلفاته **الفن والجنس والتوافق الاجتماعى بالثقافة الأفريقية** وله كتاب ثان حول فن النحت عند اليوروبا ينشر قريبا.

سيدنى ماهون:

عملت بالإخراج الدرامى والمسرحى بمسرح مفترق الطرق منذ عام ١٩٨٥ وحتى عام ١٩٩٧ كما قامت بالتدريس فى برنامج الكتابة الدرامية بمدرسة تيش للفنون بجامعة نيويورك، ومن بين الكتب التى قامت بتحريرها كتاب بعنوان **أوسى وروبى** وكتاب ثان بعنوان الريبة تحت ضوء القمر وتحت أشعة الشمس.

كيث أنتار ماسون:

المدير الفنى لفرقة الحيثيين التى تهتم بالأعمال الفنية الجديدة وبالأداء وله العديد من الأشعار والروايات والقطع المسرحية.

مايكل ماكميلان:

كاتب وفنان وناقد ببريطانيا قام بنشر العديد من الكتب من بينها **البرهان**

الحى : آراء حول عالم الإيدز فى كتاب للنثر والأشعار ومن بين كتاباته المسرحية "غير المرئى" بالإضافة إلى **أخ وأخيه** وعرضت القناة الرابعة بالتليفزيون البريطانى أحد أفلامه.

أندريا نوربيه:

يعمل كأستاذ للأدب الدرامى وتاريخ المسرح بقسم الحديث والمسرح بجامعة سانت لورنس وقد اشترك فى تحرير كتاب بعنوان الدراما والأداء.

تيجيمولا أولانيان:

أستاذ مساعد الإنجليزية بجامعة فرجينيا حيث يقوم بتدريس الدراسات الأدبية والثقافية الأفريقية بالشتات وله كتاب بعنوان **ندوب الغزو وأقنعة عصر النهضة: خلق الهوية الثقافية بالدراما فى الكاريبى وأفريقيا.**

بيفرلى روبنسون:

كاتبة غزيرة الكتابة تهتم بالأداء فى المسرح والسينما عملت كأستاذ للمسرح والفنون الشعبية فى جامعة كاليفورنيا بلوس أنجيلوس ومن بين

أعمالها المنشورة روايات مسز فيليس كارتر وقد توفيت الدكتورة روبنسون عام ٢٠٠٢.

نتوزاك شانج:

نالت مسرحيتها الراقصة من أجل البنات الملونات شهرة كبيرة وقد فازت بجائزة أوبى عن هذا العمل وعن عمل ثان حول مسرحية بريخت الأم شجاعة، ولها العديد من المؤلفات فى الشعر والرواية والمسرح وتعمل حاليا كأستاذ للدراما واللغة الإنجليزية بجامعة برارى.

وول سوينكا:

شاعر وروائى وناقد وكاتب مسرحى فاز بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٦، ومن أهم مسرحياته الطريق، محاكمات الأسد، الفصيلة القوية، محاكمات الأخ جيرو، الموت وفرسان الملك. ويهتم أحدث عمل له بعنوان الجرح المفتوح للقارة بالأزمات السياسية والاجتماعية والقيم فى بلده نيجيريا ويعمل حاليا كأستاذ للفنون بجامعة إيمورى.

ساوندى:

هى القوة المحركة وراء حركة فنون السود ببريطانيا ولها العديد من المقالات

والمؤلفات من بينها أحب سواد شعبى، وقد قامت بكثير من الجولات الدولية وحصلت على وسام الامبراطورية البريطانية عام ١٩٩٩.

لونديناتوماس:

تقوم بتدريس المسرح وبالإخراج بجامعة لويز فيل، وهى كذلك كاتبة مسرحية ومخرجة ولها كتاب يحوى عددا من المقالات بعنوان **باربرا آن تير والمسرح القومى الأسود.**

إليانور تايلور:

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة هوارد ولها الكثير من المؤلفات مثل الإنسانيات والتقاليد الأدبية الأفروأمريكية، دليل جامعة هوارد للتراث الشفاهى، الحلم: إخراج الفنون المنطوقة.

مارتامورينوفيجا:

مؤسسة ورئيسة مركز فنون الكاريبى بمعهد الشتات الأفريقى فى نيويورك وتعمل كذلك كأستاذ للدراسات الأفريقية والهيسبانية بكلية باروش ومن بين مؤلفاتها **أصوات عند ساحة المعركة**، مذبح النفس.

ديريك والكوت:

شاعر معروف عالميا تلقى جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩٢، وقد قام بتأسيس مسرح ترينيداد ومن بين أعماله الدرامية البانتوميم، والحلم على جبل القرود وله العديد من كتب الأشعار مثل أشعار الليلة الخضراء، الحياة الأخرى، وقد حصل على زمالة مؤسسة ماك آرثر وحاليا يعمل كأستاذ للشعر والكتابة المسرحية فى جامعة بوسطن.

كيث واكر:

أستاذ الفرنسية بكلية دار تموث ، حيث يقوم كذلك بتدريس الإيطالية والدراسات اللاتينية ودراسات الكاريبى، ومن بين مؤلفاته مقابل الحداثة والثقافة الأدبية الفرانكفونية، موضوعات ما بعد الاستعمار : الكاتبات الفرانكفونيات.

فيكتور ليو واكر:

قام بالتدريس فى كثير من الجامعات آخرها كلية دار تموث ويشغل حاليا منصب الرئيس بمعهد جروف للفنون وهى مؤسسة مخضصة لدراسة المسرح الأسود وقريبا ينشر له كتاب حول المركز الثقافى فى لوس أنجيلوس.

جورج وولف:

يعمل باحتفالية شكسبير فى نيويورك منذ عام ١٩٩٣ وله مسرحية شهيرة بعنوان المتحف الملون وقام كذلك بإخراج مسرحية الملائكة فى أمريكا من تأليف تونى كوشنر وقد نال جائزة أفضل إخراج عن (الألفية الجديدة) وجائزة دائرة النقاد عن (الغسق فى لوس أنجيلوس) وجائزة تونى عن (الضجة / الفزع) وحصلت مسرحيته الموسيقية المربى الأخيرة لجيلى على نحو تسع جوائز.

جين يونج:

إحدى الفنانات والدارسات وقد نالت التقدير لعملها كمديرة للتصوير ومديرة للإضاءة فى كثير من الأفلام المشهورة وقامت كذلك بتدريس فن السينما بكلية كولومبيا فى شيكاجو وبمعهد الفنون فى نفس المدينة.

المحتويات

الجزء الثانى : علم الأساطير والميتافيزيقيا

رقم الإيداع ١٩١٠٤ /٢٠٠٧
I. S. B. N.
977 - 437 - 454 - 1
مطابع المجلس الأعلى للآثار



